

**PAROLE IN LIBERTÀ.**  
**Futurismo e tipografia**



Parole in libertà. Futurismo e tipografia  
Relatore: Mario Piazza  
Autore: Michele La Rosa (965961)

A.A. 2021-2022  
Politecnico di Milano  
Scuola del Design  
Laurea Magistrale in Design della Comunicazione

Testi composti in: MTT Milano, Parnaso Small

Immagini in copertina:

*Castagneri, Mario. The Futurist Group. Design of the photo layout by Depero. Left to right: Jannelli, Depero, Prampolini, Azari, Bisi, FTM, Lescovic, Casavola, Pinna, Somenzi, Russolo, Vianello (to the right of Russolo), Paoca, Mazza. This photo was made on the occasion of the first Italian Futurist Congress, fotografia, 1924, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University*  
F. T. Marinetti, *Zang Tumb Tuuum*, Edizioni futuriste di Poesia, Milano, 1919

Cosa si intende per “parole in libertà”	5
Influenza ed eredità: pubblicità e avanguardie storiche	17
Sviluppo successivo e tipografia	53
Tecnica tipografica	69
Bibliografia	133
Sitografia	137

# Cosa si intende per “parole in libertà”

Procedendo cronologicamente, Filippo Tommaso Marinetti presenta la straordinaria invenzione di un lirismo completamente nuovo per la prima volta nel 1912, all'interno del *Manifesto Tecnico della Letteratura Futurista*. In questo testo viene proposto per punti il concetto cardine attorno al quale ruoterà buona parte della produzione letteraria (e non solo) futurista. È particolarmente degno di nota l'incipit:

In aeroplano, seduto sul cilindro della benzina, scaldato il ventre dalla testa dell'aviatore, io sentii l'inermità ridicola della vecchia sintassi ereditata da Omero. Bisogno furioso di liberare le parole, traendole fuori dalla prigione del periodo latino! Questo ha naturalmente, come ogni imbecille, una testa previdente un ventre, due gambe e due piedi piatti, ma non avrà mai due ali. Appena il necessario per camminare, per correre un momento e fermarsi quasi subito sbuffando! Ecco che cosa mi disse l'elica turbinante, mentre filavo a duecento metri sopra i possenti fumaiuoli di Milano. <sup>1</sup>

Sono già presenti, in poche battute, vari principi chiave della svolta futurista. Marinetti racconta di star viaggiando in

aeroplano, mezzo nuovo e rapidissimo che, precedendo brillantemente di vari decenni McLuhan, il fondatore del futurismo riconosce abbia rimpicciolito il mondo grazie alla sua enorme velocità ed efficacia come mezzo di trasporto (lo scrive in *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* <sup>2</sup>, manifesto che verrà analizzato successivamente). Ed è l'aeroplano stesso (o meglio, metonimicamente, l'elica), prodigio della tecnologia e dei nuovi materiali, a suggerire al poeta (che in anni successivi si definirà anche aeropoeta) i punti fondamentali di una poetica nuova, ad esigere per sé un più adatto lirismo. Ed è sempre tramite di essa che prendono forma le analogie spericolate proprie di questa letteratura, in virtù del suo volo:

Guardando gli oggetti, da un nuovo punto di vista, non più di faccia o per di dietro, ma a picco, cioè di scorcio, io ho potuto spezzare le vecchie pastoie logiche e i fili a piombo della comprensione antica. <sup>3</sup>

L'idea delle parole in libertà viene dunque presentata come un vero e proprio nuovo punto di vista, dall'alto, garantito dalle tecnologie che ora permettono all'uomo

<sup>1</sup> F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, Direzione del movimento futurista, Milano, 1912

<sup>2</sup> F. T. Marinetti, *Distruzione della sintassi, immaginazione senza fili, parole in libertà*, Direzione del movimento futurista, Milano, 1913

<sup>3</sup> F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, Direzione del movimento futurista, Milano, 1912

<sup>4</sup> *Ibidem*

<sup>5</sup> F. T. Marinetti, *Manifeste du Futurisme, Le Figaro*, Parigi, 1909

<sup>6</sup> F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, Direzione del movimento futurista, Milano, 1912

di volare. Vengono successivamente elencati come comandamenti i punti fondamentali, che in sintesi sono: distruzione della sintassi “disponendo i sostantivi a caso, come nascono”, utilizzo del verbo all’infinito, abolizione dell’aggettivo, abolizione dell’avverbio, uso del doppio sostantivo, abolizione della punteggiatura, uso di segni matematici e musicali, distruzione dell’io in letteratura (il cui posto è preso dall’ossessione lirica della materia), introduzione di rumore, peso e odore in letteratura, odio dell’intelligenza, esaltazione della “divina intuizione”, e per concludere un punto fondamentale intorno all’analogia:

Noi inventeremo insieme ciò che io chiamo l’immaginazione senza fili. Giungeremo un giorno ad un’arte ancor più essenziale, quando oseremo sopprimere tutti i primi termini delle nostre analogie per non dare più altro che il seguito ininterrotto dei secondi termini. Bisognerà, per questo, rinunciare ad essere compresi. Esser compresi, non è necessario. <sup>4</sup>

In continuità con il primo manifesto di fondazione del movimento futurista <sup>5</sup> (del 1909 pubblicato su *Le Figaro*), il senso dell’utilizzo massiccio della analogia sta nel generare una produzione letteraria nuova, sintetica e intuitiva. Particolarmente suggestiva è la definizione che Marinetti ne dà, e cioè di “amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse e ostili”. L’operazione di svecchiamento

del genere lirico, che per Marinetti non ha subito alcuna differenza sostanziale dai tempi di Omero, trova in questo modo i suoi strumenti più concreti.

Altrettanto importante è l’intuizione, grazie alla quale è possibile una nuova percezione del reale che permetta di cogliere l’essenza delle cose:

Mediante l’intuizione, vinceremo l’ostilità apparentemente irriducibile che separa la nostra carne umana dal metallo dei motori. Dopo il regno animale, ecco iniziarsi il regno meccanico. [...] noi prepariamo la creazione dell’uomo meccanico dalle parti cambiabili. Noi lo libereremo dall’idea della morte, e quindi dalla morte stessa, suprema definizione dell’intelligenza logica. [...] Noi entriamo nei domini sconfinati della libera intuizione. Dopo il verso libero, ecco finalmente LE PAROLE IN LIBERTÀ! <sup>6</sup>

L’intuizione avvicina alle macchine, verso “l’uomo meccanico”: è la condanna a morte definitiva della poetica simbolista, il superamento di argomenti letterari trascendenti quali la paura della morte, definita la “suprema definizione dell’intelligenza logica”: solo così si potrà entrare nei “domini sconfinati dell’intuizione”. È evidente, da questi versi, che questa idea nasce per evadere dal contesto strettamente letterario, ma è un progetto di portata molto più ampia che, come il futurismo stesso, deve pervadere

ogni aspetto della vita quotidiana e dell’arte, due aspetti che l’avanguardia milanese cerca di fondere insieme. Per Marinetti l’intuizione è uno strumento che, oltre a non esser mai stato utilizzato in poesia, permetterebbe all’uomo di trascendere la sua natura organica (e dunque caduca), verso quella di macchina che i futuristi continuamente glorificano e richiamano. Un nuovo modo di scrivere diventa un intero stile di vita, una filosofia di produzione artistica a tutto tondo. Al verso libero, che nelle poesie “passatiste” non serviva ad altro che a far esprimere in modo sempre uguale l’io narrante, viene sostituita una tecnica che, liberando le parole stesse, dona loro enorme dinamismo e significato, raggiungendo l’esaltazione della materia intrinseca.

Un anno dopo, e dunque nel 1913, Marinetti pubblica *Distruzione della sintassi, immaginazione senza fili, parole in libertà*. In questo manifesto la questione “parole in libertà” prende forma e assume caratteri tecnici ancora più precisi. In particolare, però, viene contestualizzata questa novità anche da un punto di vista scientifico:

Il futurismo si fonda sul completo rinnovamento della sensibilità umana avvenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche. Coloro che usano oggi del telegrafo, del telefono e del grammofono, del treno, della bicicletta, della motocicletta, dell’automobile, del transatlantico, del dirigibile, dell’aeroplano, del cinematografo, del grande quotidiano (sintesi di una

giornata del mondo) non pensano che queste diverse forme di comunicazione, di trasporto e d’informazione esercitano sulla loro psiche una decisiva influenza. <sup>7</sup>

Ancora una volta, Marinetti dimostra una grande consapevolezza dal punto di vista della sociologia dei media. Il poeta comprende perfettamente che i nuovi mezzi di comunicazione e di trasporto stanno cambiando il mondo in maniera repentina ed epocale, e persino la “psiche”. E ancora:

Si deve esprimere invece l’infinitamente piccolo che ci circonda, l’impercettibile, l’invisibile, agitazione degli atomi, il movimento Browniano, tutte le ipotesi appassionate e tutti i domini esplorati dell’ultra-microscopia. Mi spiego: non già come documento scientifico, ma come elemento intuitivo, io voglio introdurre nella poesia l’infinita vita molecolare che deve mescolarsi, nell’opera d’arte, cogli spettacoli e i drammi dell’infinitamente grande, poiché questa fusione costituisce la sintesi integrale della vita. <sup>8</sup>

Qui Marinetti spiega come la contemporaneità non smetta di presentare enormi novità. Nel 1905 Albert Einstein modella il movimento Browniano, citato in questo passaggio, lavorando contemporaneamente alla teoria della relatività che avrebbe per sempre cambiato le sorti della fisica. In buona sostanza, il mondo si rende conto dei movimenti microscopici che governano la materia

<sup>7</sup> F. T. Marinetti, *Distruzione della sintassi, immaginazione senza fili, parole in libertà*, Direzione del movimento futurista, Milano, 1913

<sup>8</sup> *Ibidem*

# Manifesto tecnico

della

## Letteratura futurista

In aeroplano, seduto sul cilindro della benzina, scaldato il ventre dalla testa dell'aviatore, io sentii l'inermità ridicola della vecchia sintassi ereditata da Omero. Bisogno furioso di liberare le parole, traendole fuori dalla prigione del periodo latino! Questo ha naturalmente, come ogni imbecille, una testa previdente, un ventre, due gambe e due piedi piatti, ma non avrà mai due ali. Appena il necessario per camminare, per correre un momento e fermarsi quasi subito sbuffando...

Ecco che cosa mi disse l'elica turbinante, mentre filavo a duecento metri sopra i possenti fumaiuoli di Milano. E l'elica soggiunse:

1. — **Bisogna distruggere la sintassi, disponendo i sostantivi a caso, come nascono.**
2. — **Si deve usare il verbo all'infinito**, perchè si adatti elasticamente al sostantivo e non lo sottoponga all'io dello scrittore che osserva o immagina. Il verbo all'infinito può, solo, dare il senso della continuità della vita e l'elasticità dell'intuizione che la percepisce.
3. — **Si deve abolire l'aggettivo** perchè il sostantivo nudo conservi il suo colore essenziale. L'aggettivo avendo in sé un carattere di sfumatura, è incompatibile con la nostra visione dinamica, poichè suppone una sosta, una meditazione.
4. — **Si deve abolire l'avverbio**, vecchia fibbia che tiene unite l'una all'altra le parole. L'avverbio conserva alla frase una fastidiosa unità di tono.
5. — **Ogni sostantivo deve avere il suo doppio**, cioè il sostantivo deve essere seguito, senza congiunzione, dal sostantivo a cui è legato per analogia. Esempio: uomo-torpediniera, donna-golfo, folla-risacca, piazza-imbuto, porta-rubinetto.
6. — **Abolire anche la punteggiatura.** Essendo soppressi gli aggettivi, gli avverbi e le congiunzioni, la punteggiatura è naturalmente annullata, nella continuità varia di uno stile *cieo*, che si crea da sé, senza le soste assurde delle virgole e dei punti. Per accentuare certi movimenti e indicare le loro direzioni, s'impiegheranno i segni della matematica: + — × : = > <, e i segni musicali.
7. — Gli scrittori si sono abbandonati finora all'analogia immediata. Hanno paragonato per esempio l'animale all'uomo o ad un altro animale, il che equivale ancora, press'a poco, a una specie di fotografia. Hanno paragonato per esempio un fox-terrier a un piccolissimo puro-sangue. Altri, più avanzati, potrebbero paragonare quello stesso fox-terrier trepidante, a una piccola macchina Morse. Io lo paragono, invece, a un'acqua ribollente. V'è in ciò una **gradazione di analogie sempre più vaste**, vi sono dei rapporti sempre più profondi e solidi, quantunque lontanissimi. L'analogia non è altro che l'amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse ed ostili. Solo per mezzo di analogie vastissime uno stile orchestrale, ad un tempo polifonico e polimorfo, può abbracciare la vita delle materia.

F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, Direzione del movimento futurista, Milano, 1912

# L'IMMAGINAZIONE SENZA FILI E LE PAROLE IN LIBERTÀ

## Manifesto Futurista

### La sensibilità futurista.

Il mio « Manifesto tecnico della Letteratura futurista » col quale inventai il *lirismo essenziale e sintetico*, l'*immaginazione senza fili* e le *parole in libertà*, concerne esclusivamente l'ispirazione poetica.

La filosofia, le scienze esatte, la politica, il giornalismo, l'insegnamento, gli affari, pur ricercando naturalmente delle forme più o meno sintetiche di espressione, dovranno per molto tempo ancora valersi della sintassi, della punteggiatura e della aggettivazione. Sono costretto infatti, come vedete, a servirmi di tutto ciò per potervi esporre la mia concezione.

Il Futurismo si fonda sul completo rinnovamento della sensibilità umana avvenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche. Coloro che usano oggi del telegrafo, del telefono e del grammofo, del treno, della bicicletta, della motocicletta, dell'automobile, del transatlantico, del dirigibile, dell'aeroplano, del cinematografo, del grande quotidiano (sintesi di una giornata del mondo) non pensano che queste diverse forme di comunicazione, di trasporto e d'informazione esercitano sulla loro psiche una decisiva influenza.

Un uomo comune può trasportarsi con una giornata di treno da una piccola città morta dalle piazze deserte, dove il sole, la polvere e il vento si divertono in silenzio, ad una grande capitale irta di luci, di gesti e di grida... L'abitante d'un villaggio alpestre, può palpitare d'angoscia ogni giorno, mediante un giornale, con i rivoltosi cinesi, le suffragette di Londra e quelle di New York, il dottor Carrel e le slitte eroiche degli esploratori polari. L'abitante pusillanime e sedentario di una qualsiasi città di provincia può concedersi l'ebrietà del pericolo seguendo in uno spettacolo di cinematografo, una caccia grossa nel Congo. Può ammirare atleti giapponesi, boxeurs negri, eccentrici americani inesauribili, parigine elegantissime, spendendo un franco in un teatro di varietà. Coricato poi nel suo letto borghese, egli può godersi la lontanissima e costosa voce di un Caruso o di una Burzio.

Queste possibilità diventate comuni non suscitano curiosità alcuna negli spiriti superficiali, assolutamente incapaci di approfondire qualsiasi fatto nuovo *come gli arabi che guardavano con indifferenza i primi aeroplani nel cielo di Tripoli*. Queste possibilità sono invece per l'osservatore acuto altrettanti modificatori della nostra sensibilità, poichè hanno creato i seguenti fenomeni significantissimi:

1. — Acceleramento della vita, che ha oggi, quasi sempre, un ritmo rapido. Equilibrismo fisico, intellettuale e sentimentale sulla corda tesa della velocità, fra i magnetismi contraddittori.
2. — Orrore di ciò che è vecchio e conosciuto. Amore del nuovo, dell'imprevisto.
3. — Orrore del quieto vivere, amore del pericolo e attitudine all'erosismo quotidiano.
4. — Distruzione del senso dell'*al di là* e aumentato valore dell'individuo che vuole *vivere* *secondo* la frase di Bonnot.
5. — Moltiplicazione e sconfinamento delle ambizioni e dei desideri umani.
6. — Conoscenza esatta di tutto ciò che ognuno ha d'inaccessibile e d'irrealizzabile.
7. — Semi-nguagianza dell'uomo e della donna, e minore slivello dei loro diritti sociali.
8. — Deprezzamento dell'amore (sentimentalismo o lussuria), prodotto dalla maggiore libertà e facilità erotica nella donna e dall'esagerazione universale del lusso femminile. Mi spiego: Oggi la

F. T. Marinetti, *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà*, Direzione del movimento futurista, Milano, 1913

# Lo splendore geometrico e meccanico

## e la sensibilità numerica

## Manifesto futurista

Noi sbrighammo già il funerale grottesco della Bellezza passatista (romantica, simbolista e decadente) che aveva per elementi essenziali il ricordo, la nostalgia, la nebbia di leggenda prodotta dalle distanze di tempo, il fascino esotico prodotto dalle distanze di spazio, il pittoresco, l'impreciso, l'agreste, la solitudine selvaggia, il disordine multicolore, la penombra crepuscolare, la corrosione, il logorio, le sudicie traccie degli anni, lo sgretolarsi delle rovine, la muffa, il sapore della putrefazione, il pessimismo, la tisi, il suicidio, le civetterie dell'agonia, l'estetica dell'insuccesso, l'adorazione della morte.

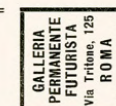
Dal caos delle nuove sensibilità contraddittorie, nasce oggi una nuova bellezza che, noi Futuristi, sostituiamo alla prima, e che io chiamo **Splendore geometrico e meccanico**.

Questo ha per elementi essenziali: l'igienico oblio, la speranza, il desiderio, la forza imbrigliata, la velocità, la luce, la volontà, l'ordine, la disciplina, il metodo; il senso della grande città; l'ottimismo aggressivo che risulta dal culto dei muscoli e dello sport; l'immaginazione senza fili, l'ubiquità, il laconismo e la simultaneità che derivano dal turismo, dall'affarismo e dal giornalismo; la passione per il successo, il nuovissimo istinto del record, l'entusiastica imitazione dell'elettricità e della macchina; la concisione essenziale e la sintesi; la precisione felice degli'ingranaggi e dei pensieri bene oliati; la concorrenza di energie convergenti in una sola traiettoria vittoriosa.

I miei sensi futuristi percepirono per la prima volta questo splendore geometrico sul ponte di una dreadnought. Le velocità della nave, le distanze dei tiri fissate dall'alto del cassero nella ventilazione fresca delle probabilità guerresche, la vitalità strana degli ordini trasmessi dall'ammiraglio e subitamente divenuti autonomi, non più umani, attraverso i capricci, le impazienze e le malattie dell'acciaio e del rame: tutto ciò irradiava splendore geometrico e meccanico. Sentii l'iniziativa lirica dell'elettricità correre attraverso il blindaggio delle torri quaduple, scendere per tubi blindati fino alla santabarbara, traendone gli obici fino alle culatte, fino alle volate emergenti. Mira in altezza, in direzione, alzo, fiamma, rinculo automatico, slancio personalissimo del proiettile, urto, sconquasso, odore di uova fradice, gas mefitici, ruggine, ammoniaca, ecc. Questo nuovo dramma pieno d'imprevisto futurista e di splendore geometrico, è per noi centomila volte più interessante della psicologia dell'uomo, con le sue combinazioni limitatissime.

Le grandi collettività umane, marea di faccie e di braccia urlanti, possono talvolta darci una leggiera emozione. Ad esse, noi preferiamo la grande solidarietà dei motori preoccupati, zelanti e ordinati. Nulla è più bello di una grande centrale elettrica ronzante, che contiene la pressione idraulica di una catena di monti e la forza elettrica di un vasto orizzonte, sintetizzate nei quadri marmorei di distribuzione, irti di contatori, di tastiere e di commutatori lucenti. Questi quadri sono i nostri soli modelli in poesia. Abbiamo come precursori i ginnasti e gli equilibristi, che realizzano

F. T. Marinetti, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, Direzione del movimento futurista, Milano, 1914



<sup>9</sup> F. T. Marinetti, *Distruzione della sintassi, immaginazione senza fili, parole in libertà*, Direzione del movimento futurista, Milano, 1913

attorno a noi, e non c'è concetto più adatto del futurismo (che della velocità fa uno dei suoi valori più grandi in assoluto) a raccontarla. Il paroliberismo si pone dunque come unico modo di narrare la vita contemporanea integralmente e sinteticamente (“sintesi integrale della vita”). Dopodiché il fondatore del movimento si getta (futuristicamente) in una metafora efficace e familiare al lettore:

Ora supponete che un amico vostro dotato di questa facoltà lirica si trovi in una zona di vita intensa (rivoluzione, guerra, naufragio, terremoto ecc.) e venga, immediatamente dopo, a narrarvi le impressioni avute.

Sapete che cosa farà istintivamente questo vostro amico lirico e commosso?... Egli comincerà col distruggere brutalmente la sintassi nel parlare. Non perderà tempo a costruire i periodi. S'infischierà della punteggiatura e dell'aggettivazione. Disprezzerà cesellature e sfumature di linguaggio, e in fretta vi getterà affannosamente nei nervi le sue sensazioni visive, auditive, olfattive, secondo la loro corrente incalzante. L'irruenza del vapore-emozione farà saltare il tubo del periodo, le valvole della punteggiatura e i bulloni regolari dell'aggettivazione. Manate di parole essenziali senza alcun ordine convenzionale. Unica preoccupazione del narratore rendere tutte le vibrazioni del suo io. <sup>9</sup>

Utilizzando una terminologia insolita che coinvolge vocaboli propri della sfera della

meccanica e dei moti violenti, in questo passaggio Marinetti giustifica le parole in libertà come la modalità d'espressione più spontanea nel raccontare quella che viene definita una “zona di vita intensa (rivoluzione, guerra, naufragio, terremoto ecc.)”, e dunque di principale interesse per un futurista. La poesia, attraverso questa rivoluzione, per la prima volta saprebbe rappresentare ma soprattutto trasmettere (la scrittura si fa medium all'altezza di quelli contemporanei, come il telegrafo senza fili spesso citato dal fondatore del futurismo) questi stati d'animo, questo intuito profondamente vitale, e non più moti dell'animo esitanti ed intellettuali. Non a caso la distribuzione delle opere futuriste letterarie dell'epoca, ed è un punto che verrà trattato più approfonditamente nell'elaborato, era massiva e delle volte addirittura gratuita: Marinetti crede fermamente che questa nuova forma d'espressione debba raggiungere tutti, in linea con l'odio per la borghesia e il collegamento arte-vita quotidiana su cui il futurismo insiste sin dalla sua fondazione.

È dunque il caso di fare una considerazione critica: il futurismo, come è evidente, agisce con teatralità e supponenza costanti in ogni concetto presentato. Si può notare, a questo punto, come la rivoluzione delle parole in libertà sia una rivoluzione di linguaggio, dove una nuova scrittura (e, oggetto dell'elaborato, una nuova grafica) sono solamente conseguenti e subordinate ad essa. Le tavole parolibere sono una

trascrizione necessaria (tant'è che spesso accompagnavano la declamazione nelle performance dal vivo) di un impeto progressista sfrenato, che come spesso capita nel movimento si propone di scardinare tutte le regole di un settore senza, però, conoscerlo effettivamente. Nell'ambito della tipografia questo diventerà particolarmente evidente.

Sempre in questo manifesto, infatti, viene presentato un passaggio chiave per il presente elaborato, intitolato “Rivoluzione tipografica”. Nell'interesse di questa tesi, la cui domanda di ricerca è proprio se il futurismo abbia saputo inserirsi significativamente nella storia della tipografia o meno, per la prima volta vi è un passaggio più tecnico e che riguarda il comparto editoriale d'interesse, piuttosto che delineare regole più astratte sulla composizione e sullo stile parolibero in generale.

Lo inizio una rivoluzione tipografica diretta contro la bestiale e nauseante concezione del libro di versi passatista e dannunziana, la carta a mano seicentesca, fregiata di galee, minerve e apolli, di iniziali rosse a ghirigori, ortaggi, mitologici nastri da messale, epigrafi e numeri romani. Il libro deve essere l'espressione futurista del nostro pensiero futurista. Non solo. La mia rivoluzione è diretta contro la così detta armonia tipografica della pagina, che è contraria al flusso e riflusso, ai sobbalzi e agli scoppi dello stile che scorre nella pagina

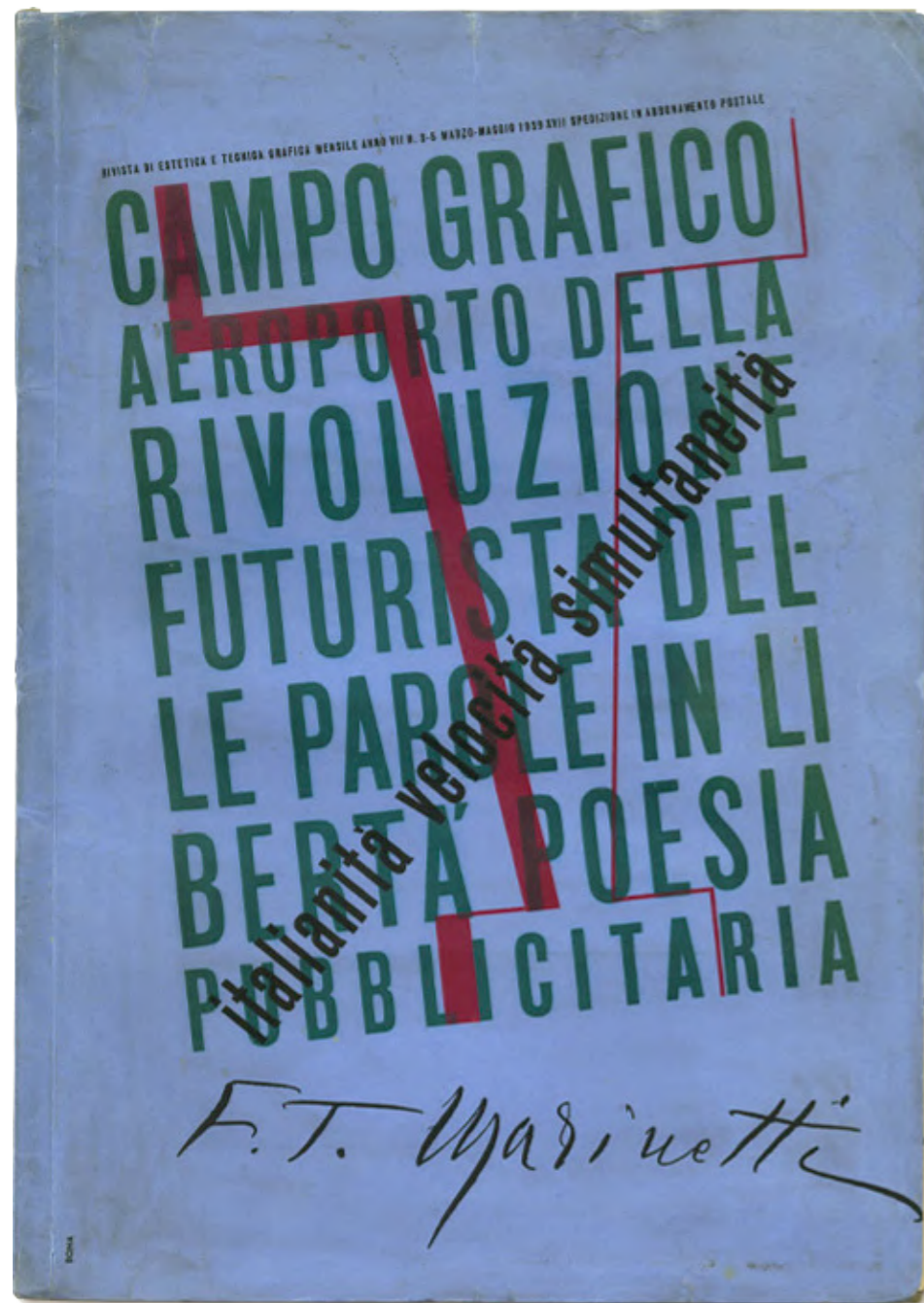
stessa. Noi useremo perciò in una medesima pagina, tre quattro colori diversi d'inchiostro, e anche 20 caratteri tipografici diversi, se occorra. Per esempio: corsivo per una serie di sensazioni simili o veloci, grassetto tondo per le onomatopее violente, ecc. Con questa rivoluzione tipografica e questa varietà multicolore di caratteri io mi propongo di raddoppiare la forza espressiva delle parole. [...] Non voglio suggerire un'idea o una sensazione con delle grazie o delle leziosaggini passatiste: voglio anzi afferrarle brutalmente e scagliarle in pieno petto al lettore. <sup>10</sup>

Le proposte sono molto coerenti, e arrivano in un periodo che precede di decenni, in Italia e in Europa, un cambiamento di paradigma tra la grafica tradizionalista e una più progressista, con *Topografia della tipografia* <sup>11</sup> di El Lisitskij e la Neue Typographie. I suggerimenti di Marinetti sono però semplicistici, e rivelano una sostanziale inesperienza con l'arte grafica. Viene proposto (ovviamente) di cancellare ogni orpello passatista privo di significato, e di sconvolgere l'armonia su cui l'impaginazione si è sempre fondata. Si favorisce l'utilizzo di più colori e più caratteri tipografici nella stessa pagina, per “raddoppiare la forza espressiva delle parole”, inaugurando il tema della sinestesia che verrà elaborato a fondo dal movimento.

Particolarmente significativo, a questi riguardi, è l'articolo che scrisse Enrico Bona per il numero di *Campo Grafico* interamente

<sup>10</sup> F. T. Marinetti, *Distruzione della sintassi, immaginazione senza fili, parole in libertà*, Direzione del movimento futurista, Milano, 1913

<sup>11</sup> E. Lisitskij, *Topographie der typographie*, Merz, n. 4, p. 47, 1923



dedicato al movimento futurista, risalente al 1939. In quel numero, oltre a presentare il manifesto appena analizzato, si fa una summa delle innovazioni grafiche e tipografiche portate dal futurismo nei decenni precedenti.

Tipografia futurista non vuol dire balorda inerte imitazione delle arti figurative mediante i piombi di cassetta ma essenzialità simultaneità (velocità) onomatoplastica del segno grafico con l'espressione letteraria poetica didascalica pubblicitaria.<sup>12</sup>

Nel punto appena proposto si anticipa una conclusione importante: la vera eredità grafica futurista sta nella pubblicità. Tornando alla tipografia, però, un passaggio fondamentale è il seguente:

Il pretesto che la rivoluzione tipografica futurista è scaturita inizialmente dall'impeto travolgente dell'ispirazione poetica parolibera piuttosto che come scopo cosciente di creare una nuova estetica grafica non è argomento per sollevare obiezioni perché si può citare il caso meraviglioso di Cristoforo Colombo che voleva andare in India è invece scoperte l'America.<sup>13</sup>

Enrico Bona, grafico e redattore del numero di *Campo Grafico*, riconosce per la prima volta e conferma che la rivoluzione tipografica futurista sia un effetto collaterale della poetica parolibera. Ed è questo il motivo per cui, in questo

elaborato, va necessariamente analizzata a fondo l'innovazione madre, che (come verrà trattato) influenza un numero sorprendente di settori artistici futuristi e non.

Per l'ultimo passaggio della formulazione delle parole in libertà, successivo peraltro ancora di un solo anno rispetto al manifesto precedente, e quindi nel 1914, Marinetti pubblica *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*. Procedendo ancora una volta per punti, vengono ulteriormente approfondite le novità della proposta lirica delle parole in libertà. In particolare, viene presentato un nucleo fondamentale del presente elaborato: le tavole parolibere.

Colle parole in libertà, noi formiamo talvolta delle tavole sinottiche di valori lirici, che ci permettono di seguire leggendo contemporaneamente molte correnti di sensazioni incrociate o parallele. [...] Le parole in libertà, in questo sforzo continuo di esprimere colla massima forza e la massima profondità, si trasformano naturalmente in auto-illustrazioni, mediante l'ortografia e tipografia libere espressive, le tavole sinottiche di valori lirici e le analogie disegnate.<sup>14</sup>

Per la prima volta si fa riferimento a quello che sarà l'output principale, l'artefatto di riferimento nel momento in cui si parla di parolibero: tavole di tipografia distorta, mista, sparpagliata e profondamente

espressiva, che funge appunto da "auto-illustrazione" nel momento in cui le parole, private del significato, vanno a rappresentare nient'altro che sé stesse. Una definizione esaustiva e, per quanto possibile, finale, però, giunge da una fonte per certi versi inaspettata. In occasione della *Grande Esposizione Nazionale Futurista* del 1920, viene elaborato un catalogo in cui, alla sezione "Tavole Parolibere", Marinetti riassume molto bene la ricerca finora esposta.

I poeti futuristi considerano da molto tempo il verso come un modo assolutamente insufficiente di espressione lirica. Essi hanno superato il verso tradizionale e il verso libero, e sono giunti alle parole in libertà. Sono preoccupati di esprimere con simultaneità il loro universo profondo, dinamico, veloce e simultaneo. La successione narrativa del periodo logico non può soddisfarli. Essi hanno quindi abbandonato la sintassi e si servono di tutti i mezzi verbali, fonici, pittorici e meccanici per esprimere la corrente alogica della loro ispirazione.<sup>15</sup>

Ancora una volta la ricerca parolibera non si limita alla poesia, ma è espressamente estesa a declamazione, pittura e meccanica. Dopo averne ricordato i punti chiave, il fondatore del futurismo spiega come quello del "parolibero" sia un concetto astratto che può essere declinato in vari modi dall'artista futurista.

fig. 1 *Campo Grafico*, *Campo Grafico aereoporto della rivoluzione futurista delle parole in libertà poesia pubblicitaria*, 3-4-5, Milano, 1939

<sup>12</sup> E. Bona, *Discorso in 2 tempi*, *Campo Grafico aereoporto della rivoluzione futurista delle parole in libertà poesia pubblicitaria*, *Campo Grafico*, Milano, 3-4-5, 1939

<sup>13</sup> *ibidem*

<sup>14</sup> F. T. Marinetti, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, Direzione del movimento futurista, Milano, 1914

<sup>15</sup> F. T. Marinetti, *Grande esposizione nazionale futurista. Catalogo della mostra*, Galleria centrale d'arte, 1919

<sup>16</sup> F. T. Marinetti, *Grande esposizione nazionale futurista*. Catalogo della mostra, Galleria centrale d'arte, 1919

<sup>17</sup> F. T. Marinetti, *Gli indomabili*, Porta di Piacenza, Piacenza, 1922

<sup>18</sup> L. Caruso, S. Martini, *Tavole Parolibere Futuriste*, Liguori, 1977

<sup>19</sup> P. Fabbri, *Ipotizzare il periodo: sintassi di un pranzo parolibero*, *Il Verri*, Milano, n. 42, 2009

I paroliberi futuristi che hanno una sensibilità particolarmente musicale ed acustica la esprimono con rumori e suoni combinati, deformando i materiali della lingua. La loro ortografia è libera-espressiva, poiché essi considerano le lettere dell'alfabeto come una plastilina da plasmare a volontà. Essi inventano nuove parole, e verbalizzano così, astrattamente, le emozioni più misteriose e meno definibili. Le loro parole in libertà sono delle vere partiture musicali e rumoriste che esigono il declamatore. Esempio, il mio Zang tumb tumb, parole in libertà di guerra. I paroliberi futuristi che hanno invece una sensibilità più pittorica che musicale e rumorista la esprimono con linee e colori, caratteri tipografici deformati e combinati pittorescamente, forme geometriche, formule aritmetiche, ecc. Le loro parole in libertà diventano Tavole parolibere e Poesie murali, cioè veri quadri da guardare, anziché composizioni letterarie da leggere o da declamare. <sup>16</sup>

Diviene a questo punto manifesta la natura multisensoriale, astratta e profondissima di questa innovazione lirica. Risulta molto interessante anche l'introduzione a *Gli Indomabili*, romanzo dallo stile parolibero (evoluzione e ramificazioni del quale verranno trattate successivamente) di Marinetti del 1922:

Come definire Gli Indomabili? Romanzo d'avventure? poema simbolico? romanzo fantastico? fiaba? visione filosofico - sociale?

— Nessuna di queste denominazioni può caratterizzarlo. È un libro parolibero. Nudo crudo sintetico. Simultaneo policromo polirumorista. Vasto violento dinamico. [...] Le parole in libertà spaccano in due nettamente la storia del pensiero e della poesia umana, da Omero all'ultimo fiato lirico della terra. Le parole in libertà sono un nuovo modo di vedere l'universo, una valutazione essenziale dell'universo come somma di forze in moto che s'intersecano al traguardo cosciente del nostro io creatore, e vengono simultaneamente notate con tutti i mezzi espressivi che sono a nostra disposizione. Campo di ricerche difficilissime, piene d'incertezze, lontane dal successo e dall'approvazione del pubblico. <sup>17</sup>

Da questo passaggio è evidente come, col passare degli anni, lo stile parolibero assuma caratteri sempre più astratti e venga riconosciuto sempre più fondamentale dal suo creatore, che addirittura rinuncia al successo e alla comprensione pur di attuare questa necessaria rivoluzione lirica. Particolarmente suggestiva, e in grado di cogliere il senso lato di questa rivoluzione verbale, è anche la definizione che ne fanno, questa in tempi moderni, Caruso e Martini:

Le parole in libertà sono un nuovo modo di vivere e sentire le cose, una misurazione dell'universo come somma di forze in movimento che interagiscono in tutti i sensi sul nostro io cosciente e creatore e la tecnica della loro realizzazione consiste

in una notazione rigorosa attraverso tutti i possibili mezzi di espressione, in cui si orchestrano colori rumori e suoni. <sup>18</sup>

In quest'ottica particolarmente poetica, le parole in libertà sarebbero una nuova sensibilità tramite cui l'uomo moderno riesce finalmente a esprimere la simultaneità (tema futurista per eccellenza, nel nome del quale in scultura e pittura si sono raggiunti i risultati massimi del movimento) delle emozioni e percezioni che vive, superando definitivamente la scrittura romantica ma creando dei veri e propri diagrammi scientifici atti a codificare e riprodurre determinati istanti di vita vissuta.

Viene molto utile anche questa osservazione di Fabbri nel numero 42 della rivista *Il Verri* (interamente dedicato al movimento futurista):

I principi poetici paroliberi intendevano valere anche per tutti gli altri linguaggi espressivi della forma di vita futurista: per la pittura e la moda, per la musica e il design, per la danza e il cinema. Un semio-liberismo che avrebbe incontrato l'assenso di R. Jakobs per cui, ad esempio, La giustapposizione di concetti grammaticali futurista può essere paragonata al "montaggio dinamico" in cinematografia. <sup>19</sup>

Attraverso questo passaggio si anticipa come i più grandi meriti delle parole in libertà potranno essere trovati nella straordinaria potenza concettuale

F. T. Marinetti, *Gli indomabili*, Porta di Piacenza, Piacenza, 1922

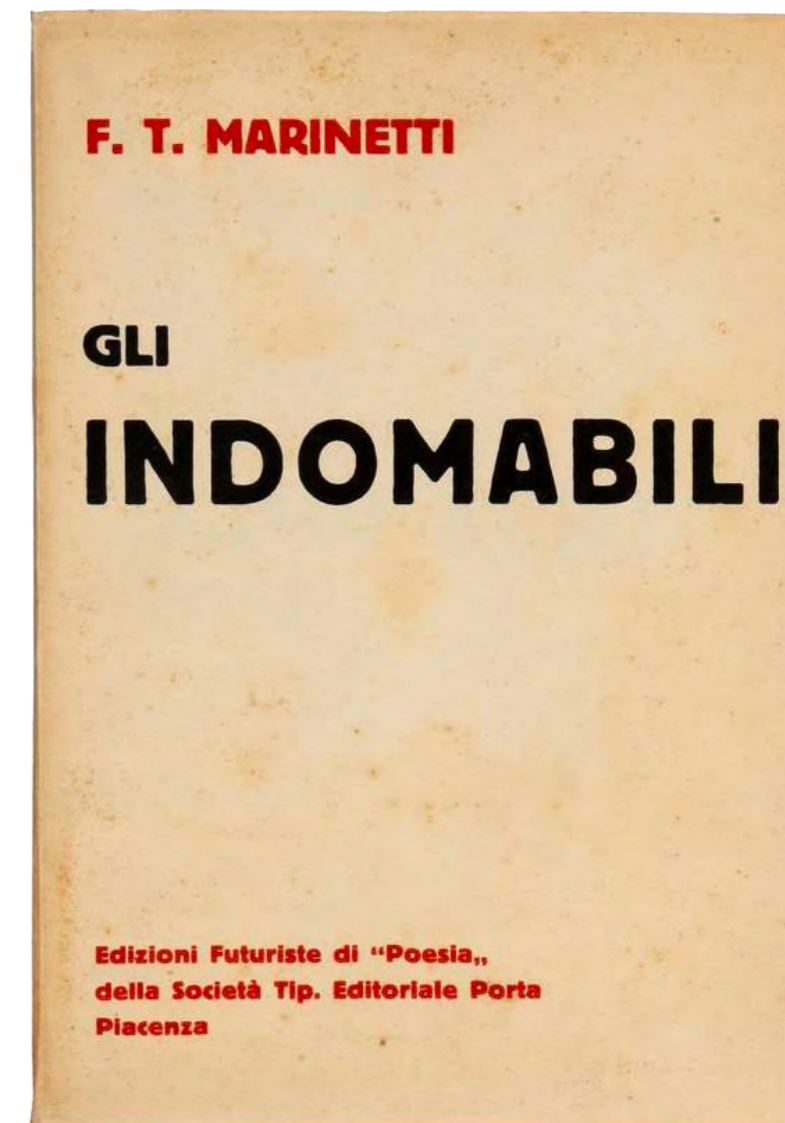




fig.2, 20 F. T. Marinetti, *La tecnica della nuova poesia*, *Rassegna Nazionale*. Rivista mensile fondata nel 1879, A. LIX, Serie IV, N. 26, Roma, 1937



fig.2

che contagerà i settori più disparati del futurismo e non soltanto.

Con intento esplicativo, infine, risulta utile in questa fase della ricerca fare riferimento a una distinzione di Marinetti stesso riguardo i tre artefatti principali frutto della sua rivoluzione lirica. Nel 1937, infatti, con *La tecnica della nuova poesia*<sup>20</sup>, il fondatore del futurismo tira le somme e spiega che “abbiamo ora tre tipi di paroliberoismo”: le tavole parolibere, “poliespressione simultanea del mondo”; le parole in libertà, e dunque la prosa che segue le regole già osservate; le parole in libertà di areopoesia, concetto tardo (Marinetti lo nomina per la prima volta nel 1931) basato su “l'accordo simultaneo”, cioè “un seguito di corte verbalizzazioni essenziali sintetiche di stati d'animo diversi”. In altre parole, delle parole in libertà ancora più ermetiche e astratte. Il presente elaborato, però, occupandosi di design della comunicazione, e concentrato sull'aspetto tipografico, prenderà in analisi solamente le tavole parolibere.

## Influenza ed eredità: pubblicità e avanguardie storiche

Analizzare gli aspetti di influenza e di eredità prodotti dalle parole in libertà futuriste non è compito banale, per due motivi ben precisi. Il primo è che il futurismo è stato, indubbiamente, un movimento, almeno in parte, censurato, o quantomeno silenziato nei decenni a venire in virtù delle sue (più o meno) strette collaborazioni e associazioni con il regime fascista. Più precisamente, la vera controversia sta nel rapporto oggettivamente amichevole tra Mussolini e Marinetti. Già firmatario del *Manifesto degli intellettuali fascisti* del 1924, il fondatore del futurismo è stato persino proclamato “accademico d'Italia” dal Duce, in una carica che raggiunge il culmine del paradosso in un movimento che, di quest'ultimo, ne faceva una vera e propria bandiera. È infatti inutile ricordare quanto il pensiero futurista sia radicalmente, intrinsecamente e sin dal principio contrario alle Accademie e all'accademismo. Questi avvenimenti, quindi, hanno naturalmente portato a una diffidenza nel ricordare, riesumare, studiare ed emulare le opere futuriste nei decenni immediatamente

successivi al Ventennio fascista, arrivando sostanzialmente a sottovalutare un movimento che, di fatto, ha saputo coinvolgere artisti e movimenti autorevoli di tutta Europa.

La seconda questione da tenere a mente però è di natura opposta. Nel comprendere quanti e quali siano gli effetti del movimento futurista sull'arte moderna e contemporanea, sulla società e sul gusto, non si può fare completo affidamento sulle dichiarazioni dei futuristi stessi. La superficialità, l'esagerazione e l'ironia sono principi fondamentali sempre presenti nella retorica futurista, e fanno sì che ogni dichiarazione fatta (a partire dal Manifesto originario del 1909) debba essere analizzata criticamente ed edulcorata, per distinguere l'entusiasmo dalle falsità, l'arte oratoria da quella pubblicitaria.

A questo proposito, le prime menzioni riguardanti l'effetto che la novità del paroliberoismo ha sortito sono ovviamente di Marinetti stesso.

<sup>1</sup> F. T. Marinetti, *Gli indomabili*, Porta di Piacenza, Piacenza, 1922

<sup>2</sup> *ibidem*

<sup>3</sup> Vengono citati passaggi da *Crepapelle* di L. Folgore; *Roma sotto la pioggia* di F. Cangiullo pubblicato sul *Piccolo giornale d'Italia*; *La veste che faceva frou-frou* di A. Rognoni; *Frontiere* di A. Fraccaroli pubblicato sul *Corriere della Sera*; il *Notturmo* di G. D'Annunzio è riportato ampiamente.

<sup>4</sup> F. T. Marinetti, *L'aeroplano del papa*, Edizioni futuriste di Poesia, 1912

<sup>5</sup> H. Ball, *Cabaret Voltaire*, n. 1, Zurigo, 1916

Nell' introduzione del romanzo *Gli Indomabili*, già citata, il fondatore del futurismo commenta in questo modo lo stile parolibero:

Il parolibero ha vinto, influenzando tutte le letterature. Le riviste estere d'avanguardia sono piene di parole in libertà. [...] Posso facilmente dimostrare come le parole in libertà futuriste non soltanto trionfano nella letteratura mondiale, ma abbiano influenzato anche il giornalismo. Si trovano continuamente negli articoli narrativi e descrittivi di stile velocizzato, sintetico, essenziale, e talvolta delle vere parole in libertà coi relativi balzi di pensiero, di notazioni di simultaneità.<sup>1</sup>

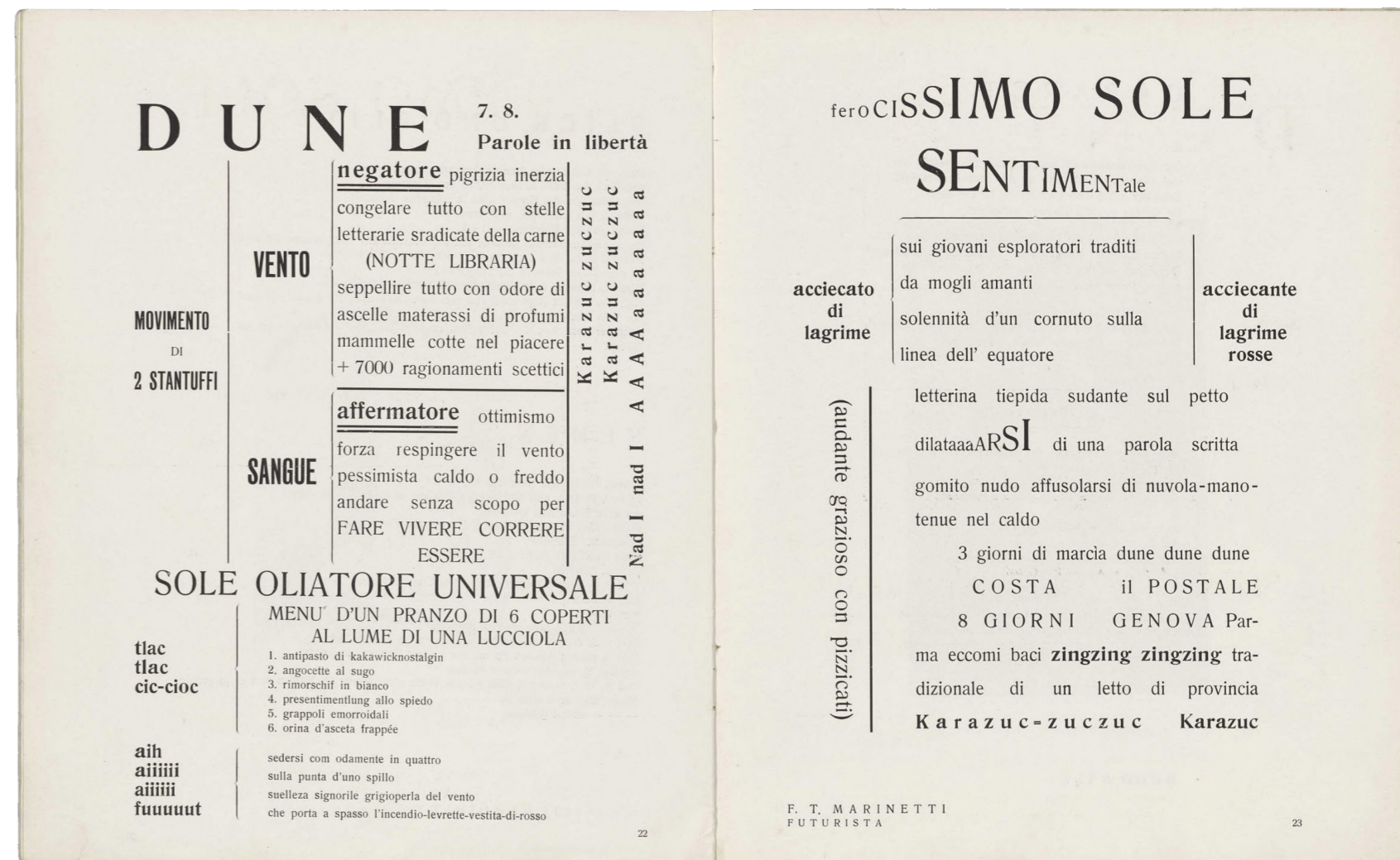
Marinetti osserva come pagine nello stile grafico delle tavole parolibere siano presenti in riviste estere (cosa effettivamente vera, come nel caso delle riviste *Dada* e *Cabaret Voltaire*), ed espande il proprio raggio di influenza nel mondo del giornalismo, assumendosi il merito di un nuovo linguaggio di cronaca rapido ed essenziale. Viene citato, nello stesso passaggio, anche Pratella, il quale nel *Popolo D'Italia* avrebbe scritto:

Le parole in libertà hanno ormai conquistato nella loro essenzialità i nostri maggiori uomini e scrittori: fra i quali Gabriele d'Annunzio, che nel suo recente «Notturmo» se n'è servito genialmente da pari suo nelle prime centotrenta pagine e che a pagina 124, per esempio, ha saputo trovare

effetti simili al notissimo «Vampe vampe vampe... » della «Battaglia di Adrianopoli» di F. T. Marinetti.<sup>2</sup>

Il parolibero, quindi, influenza giornalismo, letteratura e grafica, arrivando persino a personaggi del calibro di D'Annunzio. In questi passaggi si citano direttamente libri, riviste e testi<sup>3</sup> che avrebbero subito esplicitamente l'influenza delle innovazioni liriche futuriste. Ancora una volta, dunque, il parolibero si espande da semplice regola lirica a stile, atteggiamento, tendenza grafica e filosofia poetica. E ancora una volta, va detto, il futurismo si assume meriti senza chiedere il permesso, né verificare quanto la propria influenza sia fattuale o meno. Di artisti futuristi passati alla storia ve ne sono alcuni, ma di certo non per meriti letterari: la rivoluzione del linguaggio non ha avuto presa massiva, ma semplicemente risonanza concettuale e riconosciuto merito di rottura, più che produzione notevole vera e propria. Allo stesso modo sono ben più note le tavole parolibere per meriti visivi, piuttosto che romanzi paroliberi (come potrebbe considerarsi anche *L'aeroplano del Papa*<sup>4</sup>, sempre di Marinetti) per meriti letterari.

Un altro artista onorevole che permette di introdurre un tema importante è Fortunato Depero, il quale ha ottenuto il maggior successo in un settore importantissimo per il gusto futurista: quello pubblicitario. Notando che si parla di un tardo futurismo, decenni dopo gli scritti osservati a inizio



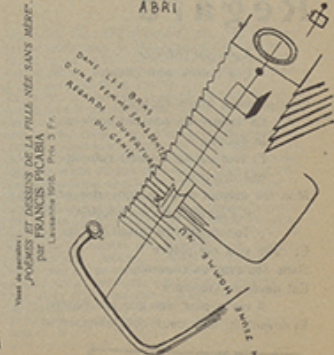
Una delle varie versioni dei capitoli 7 e 8 del poema *Dune* di F. T. Marinetti, qui impaginato e pubblicato nel primo ed unico numero della rivista *Dada Cabaret Voltaire*.<sup>5</sup>

Le goût est fatiguant  
contre le bœuf coupé

**SALIVE AMÉRICAINE**

L'estomac domine mécanique  
des bédaines brouillard  
bavarde au pas de course poussière  
et subit la sécheresse du sherry en ballon.  
Un radis fantastique se cabre  
en tesson de bouteille  
auprès de la traite téléphone.  
Sur un carnet de poche Zanzibar  
le nu vient sans moyens de transport.  
Cela me rappelle les navets de cravates  
seuls en wagon.  
L'escalier toassa avec le bec de gaz  
mes frères!

FRANCIS PICABIA



Vous ne pouvez  
 JAMAIS ET OUSSES DE LA PELLE NEZ SANS MERF.  
 par FRANCIS PICABIA  
 L'éditeur 1918. - Page 37.

Bois de E. PRAMPOLINI



**LA JOIE DES SEPT COULEURS**  
(Fragrant)

C'est un homme enfoncé dans une projection  
insulte de lui demander le nom de la rue où il est  
Il ne sait pas mais il n'y est pas  
A la fin il se demande encore le nom de la rue  
Redoublant d'effort il se rappelle encore  
Kac Kee Kee Kee Kee Kee Kee Kee Kee Kee Kee  
Un sourire a passé entouré de dentelles  
Nous ne marchons jamais dans le même sens  
C'est pourquoi je dis nous nous reconstruisons  
Il y a des gens qui passent dans la projection  
Et qui ne sont pas éclairés car encore  
Sous les sons les sons sont saouls  
Personne n'a jamais vu le moteur qui produit la lumière  
Ils sont bien obligés de devenir quelquefois  
Mais le petit obtenu mangera le serpent  
Notre et blanc le projecteur est sur l'autre  
pendant

**"SIC"**

(Sans idées couleurs)  
Revue d'art et de littérature  
Directeur: P. A. Birot  
Paris, 37 rue de la Tombe-Issoire

**FLAMME**

Une enveloppe déchirée aggrandit ma chambre  
Je bouscule mes souvenirs  
On part  
J'avais oublié ma valise

PHILIPPE SOUPAULT

**MÖRAR**



Allipiano. Collinette soavi come seni di fanciulla. Su una  
sagoma, degli zimbardi-vedeglieri disposti curiosamente su quattro  
cinque file. Cascinali sdonati allegri.  
All'alba si cammina sulla carta vetrata. Agli misuzzoli di vetro  
portatta. Ogni pozzanghera una lasza. Povere di vetro imbianca  
e irrigidisce l'erba. Tutto cigola e brilla.  
Alla carezza del sole la conca si distende in una beatitudine  
calma. Si scambia la luna con una navoletta trasparente.  
Il tramonto ne fa un quadro futurista. Penicillate giustapposte  
senza passaggi. Striscioni di arancione di viola cupo, d'ardesia,  
che sono i monti lontani; interrotti da chiazze abbaglianti: le  
cine nevate.  
Più tardi i colori si fondono. Il cielo si sbuccia di viola con  
presentimenti d'oro. Armonie nascono che l'occhio coglie con la  
preziosa delle gioie uniche e inarrivabili. Delicatezze, iridescentie  
da bolle di sapone. A momenti si vive in un vetro soffiato,  
infuse la nebbiolina anega l'altipiano nel vago. Isolotti vi nau-  
fragano i cascinali. La luna è un limbo celestino e la tuta  
costagiosa crea al paesaggio un'atmosfera irreale.  
Scherzo palleggio in questa isceria.  
(La guerra dov'è?)  
Camillo Sbarbaro

distances

cadencé  
navigant  
moëlleux  
maniable  
minutieux  
intestinal

distances

dunes

s'étirer

ondulation

angles

angles modeler sables s'émous-  
ser polir polir somnolence  
du vent rond-de-cuir  
artères écarlates joie de pa-  
yer à un voleur le prix du  
prurit comptabilité des  
ongles 1/2 kilo de fro-  
mage 226 kilos de

**CHAIR DE FEMME** spi-  
rales d'une fumée bleue +  
odeur de veau rôti **GAR-  
GOTE DE ROTHSCHILD**  
(ampleur 1000 km. carrés)

RAN

RAN

RAN

3 cuirassés de papier de soie  
+ 2 capitaines de plomb-  
fondu vomis par le soleil-  
qui-frit  
équateur

immense  
aveuglant  
ranran  
rond ou  
carré

soif

FRFRFR  
SSSSSSSS  
FRFRFR  
CROUCRA  
CROUCRA  
CROUCRA

hurlements blancs concentri-  
ques de 14 luuuuuuuuues  
affolées se noyer lunes ron-  
des carrées se tordre s'é-  
mietter dans le puits (3 m.)  
de Bu-Fellah [NUIIIIIIT]  
croucra-croucra-rannimer de cha-  
meauuuuuuauux

VENT  
TOURNEUR

de dunes + nerfs + remords  
+ nausées + excréments +  
barracans en fuite excentrique

P. A. Birot, Crayon Blue, Dada, n. 3, 1918

F. T. Marinetti, Le mots en liberté futuristes, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano, 1919

<sup>6</sup> F. Depero, *Il futurismo e l'arte pubblicitaria*, Numero Unico Futurista Campari, Milano, 1931

<sup>7</sup> G. Fanelli, E. Godoli, *Il futurismo e la grafica*, Edizioni di Comunità, Torino, 1989

elaborato, che dunque può tirare le somme dell'esperienza artistica, nel 1931 Depero scrive *Il futurismo e l'arte pubblicitaria*, che si conclude con queste osservazioni dirette:

L' influenza dello stile futurista in tutte le applicazioni e creazioni pubblicitarie è evidente, decisiva, categorica, io stesso mi vedo ad ogni angolo di strada, ad ogni spazio riservato alla pubblicità, più o meno plagiato o derubato, con più o meno intelligenza, - con più o meno gusto i miei vivaci colori, il mio stile cristallino e meccanico, la mia flora, fauna ed umanità metallica, geometrica e fantastica è molto imitata e sfruttata. Questo mi fa molto piacere; benché io mi sia dedicato all'arte pubblicitaria con tempo molto limitato, constato e non esito a dichiarare di aver fatto molta scuola, ma aggiungo anche che in questo campo avrò ancora molto da dire. <sup>6</sup>

Depero dunque è consapevole che il suo stile illustrativo e tipografico (senz'altro fra i più unici e sviluppati all'interno del movimento futurista) abbia avuto una grandissima influenza sul gusto estetico pubblicitario della sua contemporaneità, a tal punto da vederlo in "ogni angolo di strada". Degna di nota è la chiusura del passaggio riportato, che corrisponde a quella del manifesto stesso: Depero è consapevole che avrà "ancora molto da dire" in merito alla disciplina, confermando come sia stato l'esponente futurista più attento ma soprattutto consapevole dell'enorme

risvolto che la pubblicità, di lì a poco, avrebbe riportato nella comunicazione e nell'arte tutta.

È probabilmente giusto dichiarare quindi che il rapporto tra pubblicità e futurismo sia stretto, a tratti strettissimo, e che soprattutto l'influenza tra le due cose sia stata grande e reciproca. A unirli è l'arte del richiamo, che Fanelli così racconta nel suo *Il futurismo e la grafica*:

È del resto un dato acquisito - anche se non ancora esaurientemente esplorato - che l'influenza dell'arte d'avanguardia sul linguaggio della pubblicità sia stata preceduta da un fenomeno, di senso contrario, di assunzione da parte dell'avanguardia di tecniche di comunicazione proprie della sfera della réclame. Non solo le forme d'organizzazione della pagina tipografica, ma anche il recupero diretto di etichette e vignette pubblicitarie come frammenti evocatori di un paesaggio metropolitano incorporati nelle parole in libertà, del quale si trovano esempi in *BIF&ZF+18*, *simultaneità* e *chimismi lirici* (Firenze 1915) di Ardengo Soffici, sono inequivocabili indizi del debito del futurismo - peraltro talvolta esplicitamente dichiarato - nei confronti dell'universo pubblicità. Nell'introyettare forme di comunicazione peculiari del linguaggio della réclame il futurismo risulta precorrere comportamenti destinati a generalizzarsi nell'esperienza dell'avanguardia internazionale da Dada al surrealismo. <sup>7</sup>



Manifesto pubblicitario di TOT Digestible cachets, 1923



A. Soffici, *BIF&ZF + 18 = Simultaneità - Chimismi lirici*, La Voce, Firenze, 1915

Genova. FTM in a group at the opening of the Prima Mostra Nazionale di Plastica Murale per l'Edilizia Fascista (Palazzo Ducale). Inscribed on verso: "2o Convegno Naturista Futurista Genova.", fotografia, 1934, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University



C. Andreoni, *Pubblicità futurista*, Campo Grafico, Milano, 3-4-5, 1939. Ricostruzione di una pagina pubblicitaria della rivista *Stile futurista*, 1935



Riproduzione ridotta della copertina di Prampolini per il catalogo della *Prima Mostra Nazionale di plastica murale per l'edilizia fascista* tenuta a Genova (1934); Riproduzione di una pagina di giornale futurista *La città nuova* (impaginato dal pittore arch. Fillia); Riproduzione della copertina e di una pagina pubblicitaria della rivista mensile *Stile Futurista*, (direttori artistici Fillia e Prampolini), 1935

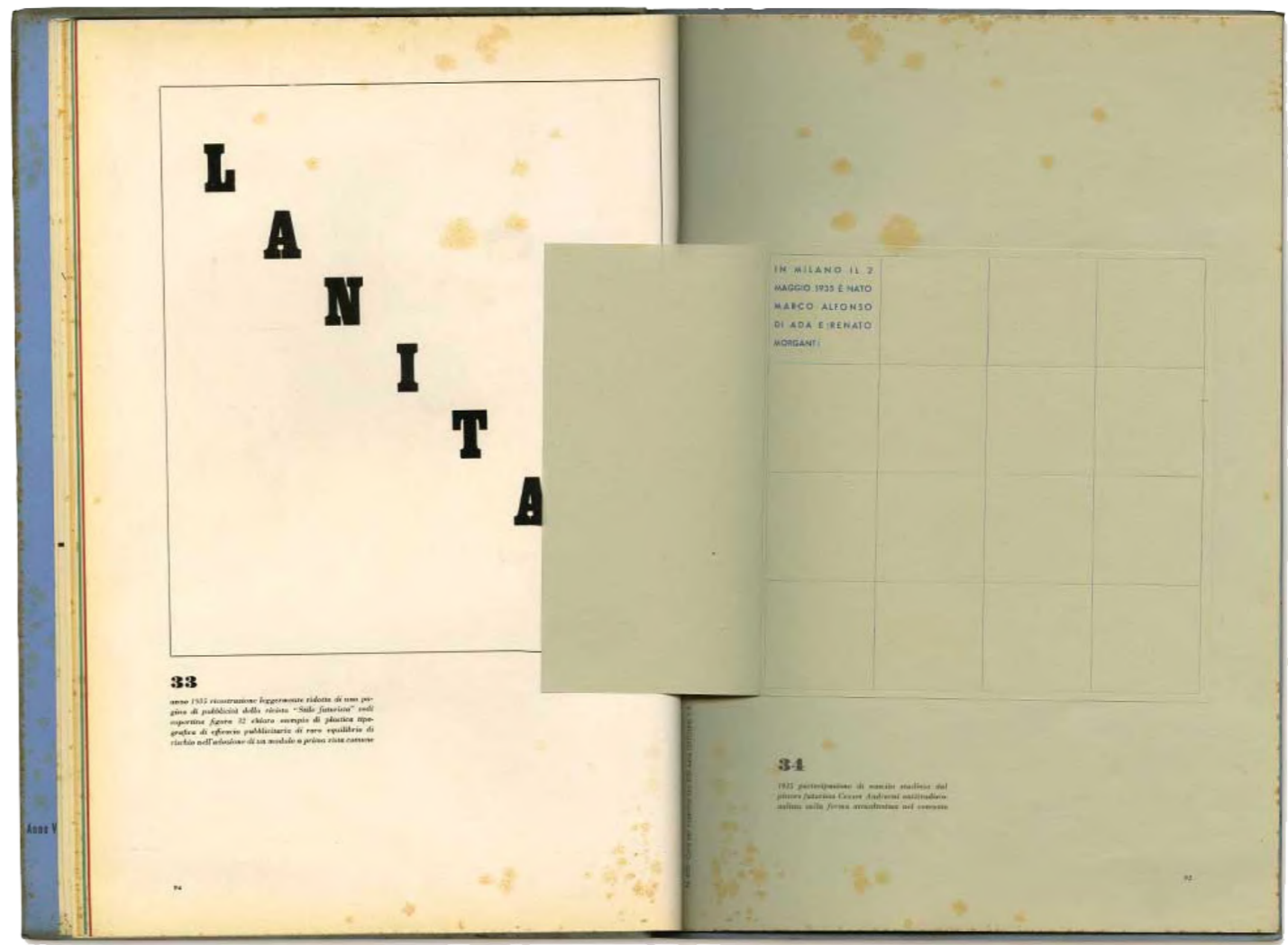
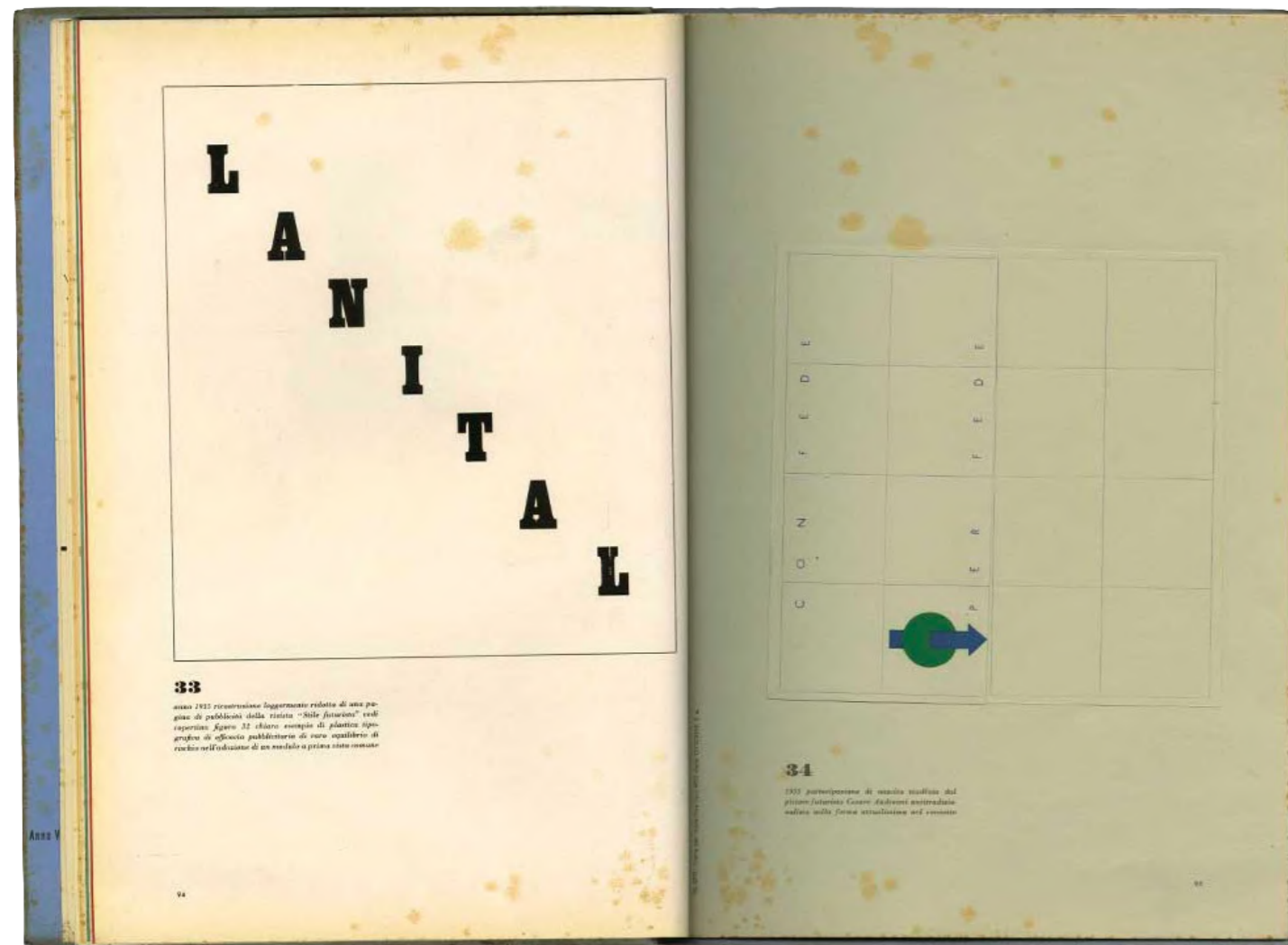


Tavola illustrativa: partecipazione di nascita, incollata alla pagina (studiata dal pittore futurista Cesare Andreoni)

<sup>8</sup> C. Andreoni, *Pubblicità futurista, Campo Grafico*, Milano, 3-4-5, 1939

<sup>9</sup> G. Anceschi, *Preavanguardie commerciali, Linea Grafica*, n. 5, 1986

La pubblicità avrebbe quindi il primato, mentre è un dato di fatto che futurismo e questo tipo di comunicazione commerciale condividano forma e contenuto. Alcune opere parolibere includono ritagli e collage di manifesti pubblicitari all'interno, e alcune pubblicità cercano di vendere i propri prodotti con réclame e trattamenti tipografici simili a parole in libertà futuriste. Il rapporto tra queste due realtà merita di essere approfondito, tant'è che Marinetti stesso, nel famoso numero di *Campo Grafico* dedicato al suo movimento (che verrà successivamente analizzato), parla di "rivoluzione futurista delle parole in libertà e poesia pubblicitaria". Nel medesimo numero, inoltre, si trova l'articolo *Pubblicità futurista* di Andreoni (pittore futurista), nel quale viene scritto anche:

Poeti in collaborazione con pittori creeranno poemi pubblicitari parole in libertà esaltanti la nuova produzione dell'Italia fascista con magnifiche intelligenti espressive tavole parolibere aggancianti il pubblico con la loro originalità bellezza e chiarezza Tipografi e impaginatori staccandosi nettamente dal già fatto con una nuova plastica tipografica di ricerca tipicamente futurista con poche linee colori simultaneità d'effetti sintetismo e originalità sorprendente interesseranno affrontando finalmente le necessità espressive della vita contemporanea <sup>8</sup>

L'articolo pecca dei difetti tipici degli scritti futuristi, cioè di superfluo entusiasmo ma

soprattutto scarsa concretezza: si allude alla pubblicità e alla tipografia futuriste senza effettivamente tracciarne alcun principio o proporre alcuna idea. Va semplicemente considerato quindi come un ulteriore indizio che, alla fine degli anni Trenta, pubblicità e parolibero vengono effettivamente considerate assieme dai futuristi ancora in attività, come testimoniato, semplicemente, dall'espressione "poemi pubblicitari".

Allargando il campo a tutte le avanguardie del Novecento, e considerando il tema sottovalutato, nel 1986 Anceschi scrive *Preavanguardie commerciali*, articolo che viene pubblicato sulla rivista *Linea grafica*, e che comprende questa osservazione:

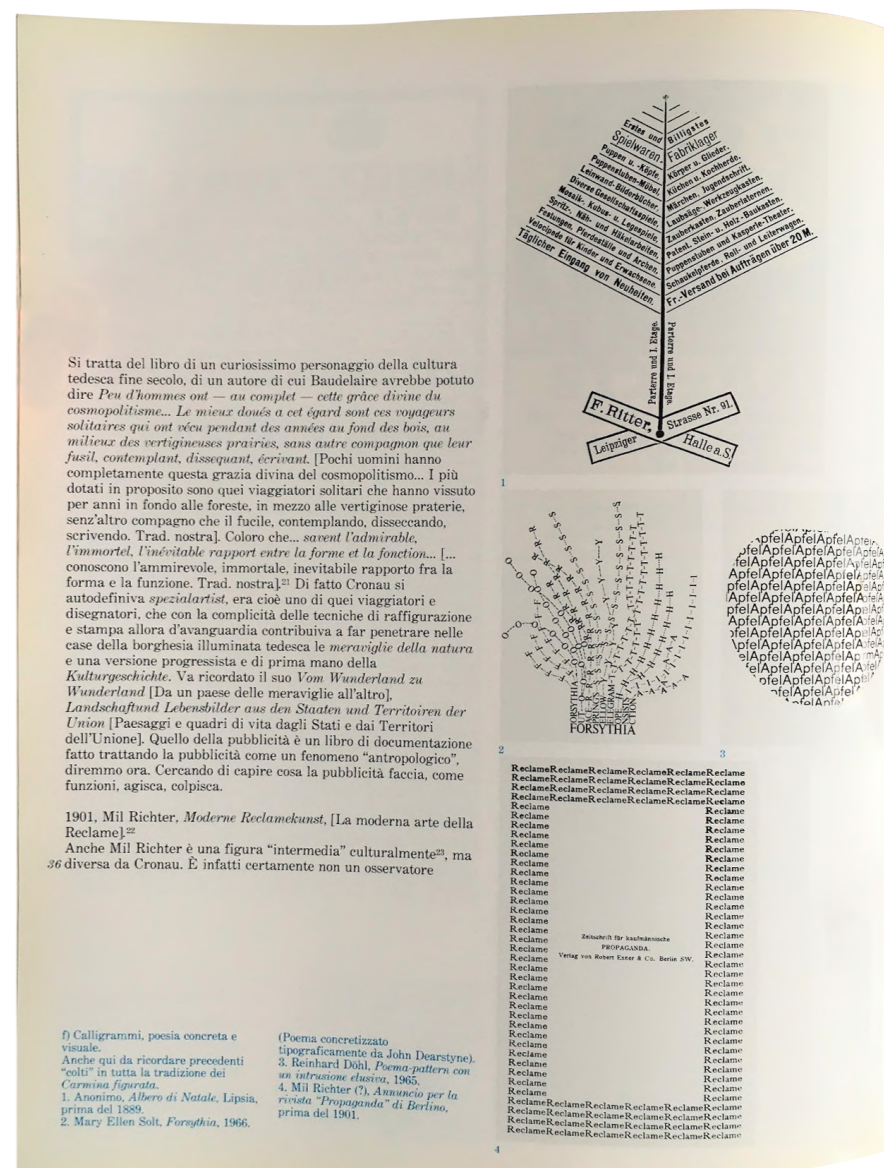
È comunque fattualmente inequivocabile l'anticipazione della pubblicità sui rispettivi esempi di "arte alta". Le date parlano chiaro. [...] E più genericamente la tipografia variegata anticipa le tavole parolibere futuriste. <sup>9</sup>

Anceschi dunque si schiera considerando la pubblicità, spese volte anonima, come vera e propria antenata delle tavole parolibere futuriste e dei vari artifici grafici d'avanguardia, fornendo vari esempi e includendo anche l'influenza inversa come nel caso di Apollinaire che ispira una pubblicità anni 60 di un impermeabile da donna.

Per chiudere la riflessione è particolarmente utile presentare esempi e confronti visivi

in merito al rapporto futurismo - arte commerciale. L'elemento più evidente, topico e presente riguardo il rapporto di Marinetti con il mondo del branding è la presenza dell'iconica "P" del logotipo Pirelli nelle sue composizioni. Procedendo in ordine cronologico, questa inizia ad apparire nel 1915, in un collage che Marinetti compone manualmente tagliando pezzi di giornale e anticipando quelle che saranno le composizioni più complesse delle sue tavole parolibere da lì a pochi anni.

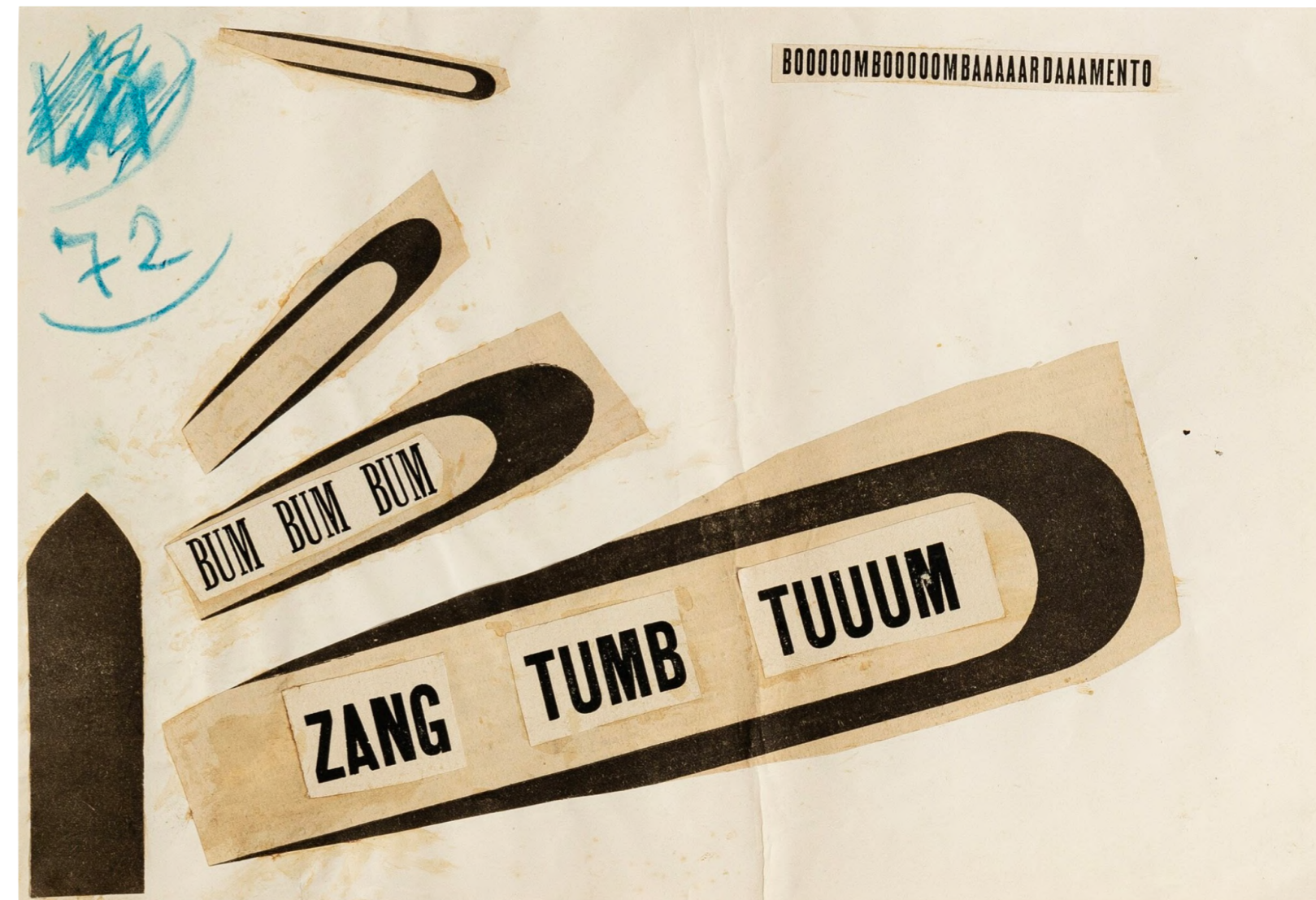
La dimensione dei giornali quotidiani, che come verrà approfondito successivamente risulta particolarmente importante a Marinetti, qui si trasforma in uno strumento per creare l'arte stessa, in materiale di collage successivamente a un intervento fisico di taglio e di incollamento. Per la precisione, nell'esempio riportato (*Zang Tumb Tuuum*) la pancia della lettera è allontanata dall'asta, che a sua volta viene "appuntita" con dei tagli visibilmente manuali (in quanto incerti). Si può dunque osservare ancora una volta il concetto di montaggio, di rimuovere le lettere dal loro contesto di appartenenza per codificarle in un linguaggio nuovo e tutto da interpretare, principio fondamentale delle parole in libertà futuriste.



G. Anceschi, *Preavanguardie commerciali, Linea Grafica*, n. 5, 1986



Manifesto pubblicitario *Pneumatici Pirelli*, 1915



F. T. Marinetti, *Zang Tumb Tuuum*, collage, 1915





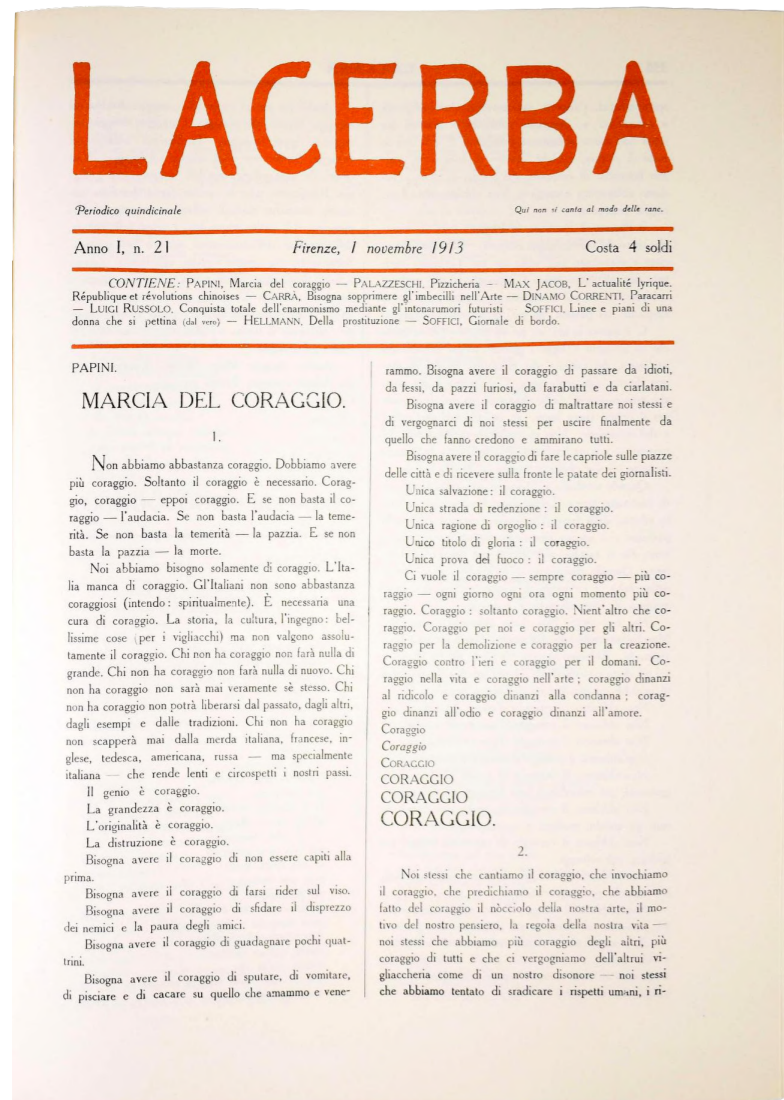
Probabilmente soddisfatto del risultato, Marinetti inserisce questa grande lettera in altre due tra le sue più famose composizioni, entrambe presenti in *Le mots en liberté futuristes*.

In *Le soir, couchée dans son lit, elle relisait la lettre de son artilleur au front*, invece, la lettera compare, solo con la sua pancia, in basso a sinistra, ma probabilmente anche in un dettaglio ulteriormente tagliato di una singola asta a un terzo della composizione dall'alto. In *Une assemblée tumultueuse (Sensibilité numérique)*, invece, la "P" è presente in 3 dimensioni e tagli differenti (solamente la più piccola, nel centro-sinistra della composizione, rimane intera). Il logotipo di un'azienda, così riuscito da risultare riconoscibile e invariato a più di un secolo di distanza, colpisce Marinetti (che evidentemente prevedeva la portata visiva che da lì a poco la pubblicità avrebbe apportato nella società) a tal punto da doverlo integrare così spesso come esempio perfetto di tipografia deformata e rotta agli ordini della nuova lirica futurista.

F. T. Marinetti, *Le soir, couchée dans son lit, elle relisait la lettre de son artilleur au front*, *Le mots en liberté futuristes*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano, 1919



F. T. Marinetti, *Une assemblée tumultueuse (Sensibilité numérique)*, *Le mots en liberté futuristes*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano, 1919

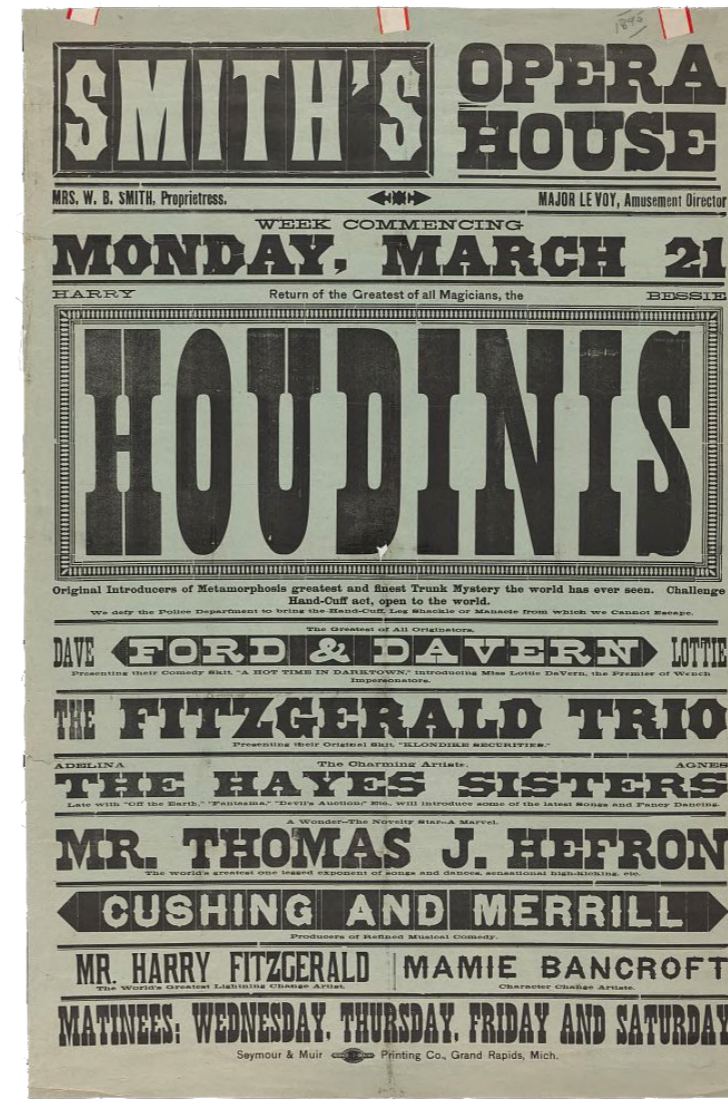


Lacerba, a. I, n. 21, 1 novembre 1913

Un altro esempio, più concettuale, può essere la testata di *Lacerba*, il celebre giornale la cui grafica era curata da Soffici, che dal secondo anno (1914) presenta una notevole dilatazione delle dimensioni, la cui altezza rasenta la metà del foglio dandosi come richiamo pubblicitario di efficace effetto e riprendendo sensibilmente quel tipo di estetica.

I futuristi si avvicinano e prendono pezzi dalla comunicazione commerciale, che è oggettivamente in sintonia col movimento nei principi di catturare l'attenzione, rivolgersi a un bacino di massa, comunicare in maniera esagerata e d'impatto, sfruttare le tecnologie nascenti e così via. Ci penserà però Depero (e sarà la sua fortuna) a portare questo connubio al livello successivo, con collaborazioni strettissime (una su tutte, con Campari) e risultati visivamente così notevoli dall'aver lasciato segni sulla disciplina che valgono ancora oggi. È da notare, però, che farà tutto questo ben al di là delle parole in libertà futuriste, ma con artifici formali e cromatici personali e di altissimo livello.

Procedendo invece a osservare l'influenza che le parole in libertà hanno avuto sulle avanguardie europee, Flora, critico contemporaneo ai futuristi, nel 1925 si spinse a definirle "la condizione stessa di tutta l'arte contemporanea"<sup>10</sup>. Godoli, invece, ricostruisce a posteriori (nel 2001) una breve cronistoria dell'influenza del futurismo sul panorama europeo di inizio Novecento.



Manifesto pubblicitario per lo spettacolo di Houdini alla Smith's Opera House, 1895



Lacerba, a. II, n. 24, 1 dicembre 1914

<sup>10</sup> F. Flora, *Dal romanticismo al futurismo*, Mondadori, 1925

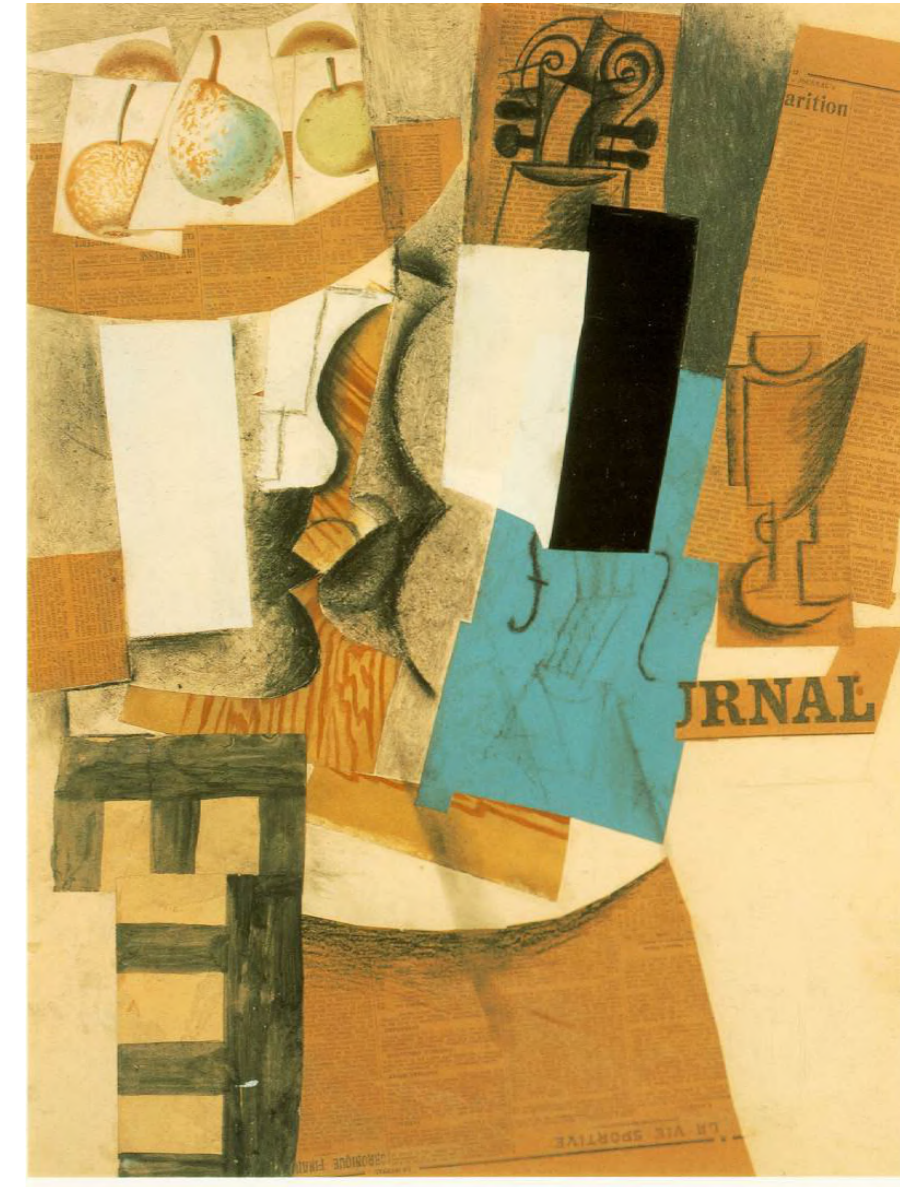
<sup>11</sup> E. Godoli, *Dizionario del futurismo*, Vallecchi editore, 2001

Una testimonianza di questa rete di rapporti internazionali è data dalla seconda serie della rivista *Poesia*, diretta da Mario Dessy, esperienza però conclusa nel 1921, dopo solo un anno dalla ripresa delle pubblicazioni. Attraverso Apollinaire (la raccolta *Calligrammes* è del 1918), Blaise Cendrars (*La prose du Transsibérien*, 1913, con interventi decorativi astratti di Sonia Delaunay) e gli stessi collage tipografici cubisti le innovazioni parolibere sfociano, con la mediazione di riviste quali *Sic* e *Nord-Sud* e autori quali Pierre-Albert Birot e Pierre Reverdy nella "scrittura automatica" delle opere surrealiste di André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault. Mentre in Francia prevale una elaborazione lirica e una interpretazione sostanzialmente moderata delle innovazioni parolibere, il loro carattere più radicale e aggressivo viene trasmesso al movimento dada. Tristan Tzara e Hugo Ball, attraverso le riviste *Cabaret Voltaire* e *Dada* stringono rapporti con i marinettiani e con la rivista romana *Avanscoperta*. Marinetti stesso, nell'ormai tardo 1934, liquiderà il dadaismo proprio nella formula "Nichilismo. Balbettio infantile e tavole parolibere". La lezione parolibera è altresì riscontrabile in molte produzioni poetiche delle avanguardie russe, specialmente nelle riviste *Futurist* e *L'Arciere*, per opera di Burljiuk, Majakovskij, Chlebnikhov.<sup>11</sup>

È del tutto evidente, da questo passaggio, che l'influenza futurista fu geograficamente vasta, arrivando concretamente in Svizzera, Francia e Russia in brevissimo tempo.

Procedendo in ordine cronologico, la prima avanguardia a cui viene comunemente associato il futurismo e con la quale condivide determinati aspetti è il cubismo. Pressoché contemporaneo, questo movimento condivide un aspetto concettuale molto importante con le parole in libertà futuriste: quello del montaggio. Il cubismo, infatti, si propone di rappresentare un soggetto non in maniera realistica, bensì come un collage di tutto ciò che ricorda o a cui si può collegare ciò che si vuole dipingere. Facendo un esempio, nel momento in cui un pittore cubista voleva rappresentare un violino, piuttosto che realizzare un quadro con lo strumento perfettamente riconoscibile agli occhi, presentava un montaggio contemporaneo di tutte le caratteristiche che vengono in mente nel momento in cui si pensa ad un violino: le corde (da vari punti di vista), la chiocciola (di lato, perchè è così che la si pensa), e includeva nella composizione biglietti per un concerto o articoli di giornale riguardanti ciò direttamente incollati sulla tela.

Il risultato finale è un montaggio che non risulta affatto realistico, ma nemmeno irriconoscibile e, per certi versi, più fedele alla percezione effettiva e multisensoriale dell'oggetto. Un insieme di frammenti che sta allo spettatore ricomporre, simultaneamente e interiormente, per ottenere l'esperienza di un violino più realistica rispetto a una sua semplice e bidimensionale rappresentazione.



P. Picasso, *Natura morta con violino e frutta*, collage di carta dipinta con gessetti, carboncino e colori ad olio, 1912, 64.8 x 49.5 cm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art

<sup>12</sup> F. T. Marinetti, *Distruzione della sintassi, immaginazione senza fili, parole in libertà*, Direzione del movimento futurista, Milano, 1913

<sup>13</sup> *ibidem*

<sup>14</sup> F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, Direzione del movimento futurista, Milano, 1912

Quest'ultima osservazione può essere tranquillamente trasposta alle parole in libertà futuriste, con l'aiuto di questo passaggio (peraltro già citato) dal manifesto del 1913 (e dunque perfettamente contemporaneo alla fase del cubismo sintetico di cui si è trattato) *Distruzione della sintassi, immaginazione senza fili, parole in libertà*, in cui Marinetti paragona le parole in libertà al racconto concitato di un amico che ha appena vissuto qualcosa di tumultuoso:

Sapete che cosa farà istintivamente questo vostro amico lirico e commosso?... Egli comincerà col distruggere brutalmente la sintassi nel parlare. [...] Disprezzerà cesellature e sfumature di linguaggio, e in fretta vi getterà affannosamente nei nervi le sue sensazioni visive, auditive, olfattive, secondo la loro corrente incalzante. [...] Unica preoccupazione del narratore rendere tutte le vibrazioni del suo io. [...] E per dare il valore esatto e le proporzioni della vita che ha vissuta, lancerà delle immense reti di analogie sul mondo. <sup>12</sup>

In maniera del tutto simile a un quadro cubista, una poesia parolibera presenta, simultaneamente, tutte le sensazioni dell'autore, che non si cura della punteggiatura o del periodo (come il pittore non si cura della rappresentazione realistica), ma in un flusso di coscienza presenta tutti gli elementi necessari per permettere allo spettatore di rivivere l'esperienza. Il risultato, nel caso delle

tavole parolibere, è ancora più simile: un collage di elementi e parole da esperire simultaneamente. Ed è qui che sta la grandissima importanza che i futuristi danno alle analogie, tanto da sognare una poetica esclusivamente formata da secondi elementi della suddetta ("giungeremo un giorno ad un'arte ancor più essenziale, quando oseremo sopprimere tutti i primi termini delle nostre analogie per non dare più altro che il seguito ininterrotto dei secondi termini" <sup>13</sup>).

Siccome la velocità aerea ha moltiplicato la nostra conoscenza del mondo, la percezione per analogia diventa sempre più naturale per l'uomo. Bisogna dunque sopprimere il come, il quale, il così, il simile a. Meglio ancora, bisogna fondere direttamente l'oggetto coll'immagine che esso evoca, dando l'immagine in iscorcio mediante una sola parola essenziale. <sup>14</sup>

È evidente che la considerazione "bisogna fondere direttamente l'oggetto coll'immagine che esso evoca" può essere letteralmente trasposta per un quadro cubista, composto da analogie in merito a un soggetto di base proposte contemporaneamente tramite un montaggio.

Non è tuttavia un caso che due avanguardie condividessero contemporaneamente questo principio di frammentazione della realtà e di ricomposizione dell'opera affidata allo spettatore. Come il futurismo non

manca di notare, a inizio Novecento si sta ancora cavalcando la seconda rivoluzione industriale, e la vita quotidiana di chiunque sta effettivamente cambiando, tra lampioni elettrici che rendono per la prima volta vivibile la notte e mezzi di trasporto e di comunicazione che, straordinariamente rapidi e frammentari, ispirano gli artisti dell'epoca come abbiamo osservato.

Mendoza, Argentina. FTM walking away from Pan American Airlines plane followed by a crowd, fotografia, 1936, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University



<sup>15</sup> G. Lista, *Le livre futuriste*, Panini Franco Cosimo, 1994

<sup>16</sup> E. Settimelli, *Cinematografia futurista, Italia Futurista*, a. I, n. 10, 1916

<sup>17</sup> R. Hollis, *Graphic Design: A Concise History*, Thames & Hudson, Londra, 2001

<sup>18</sup> L. Mandin, *Les Marges*, Librairie Valois, 1928

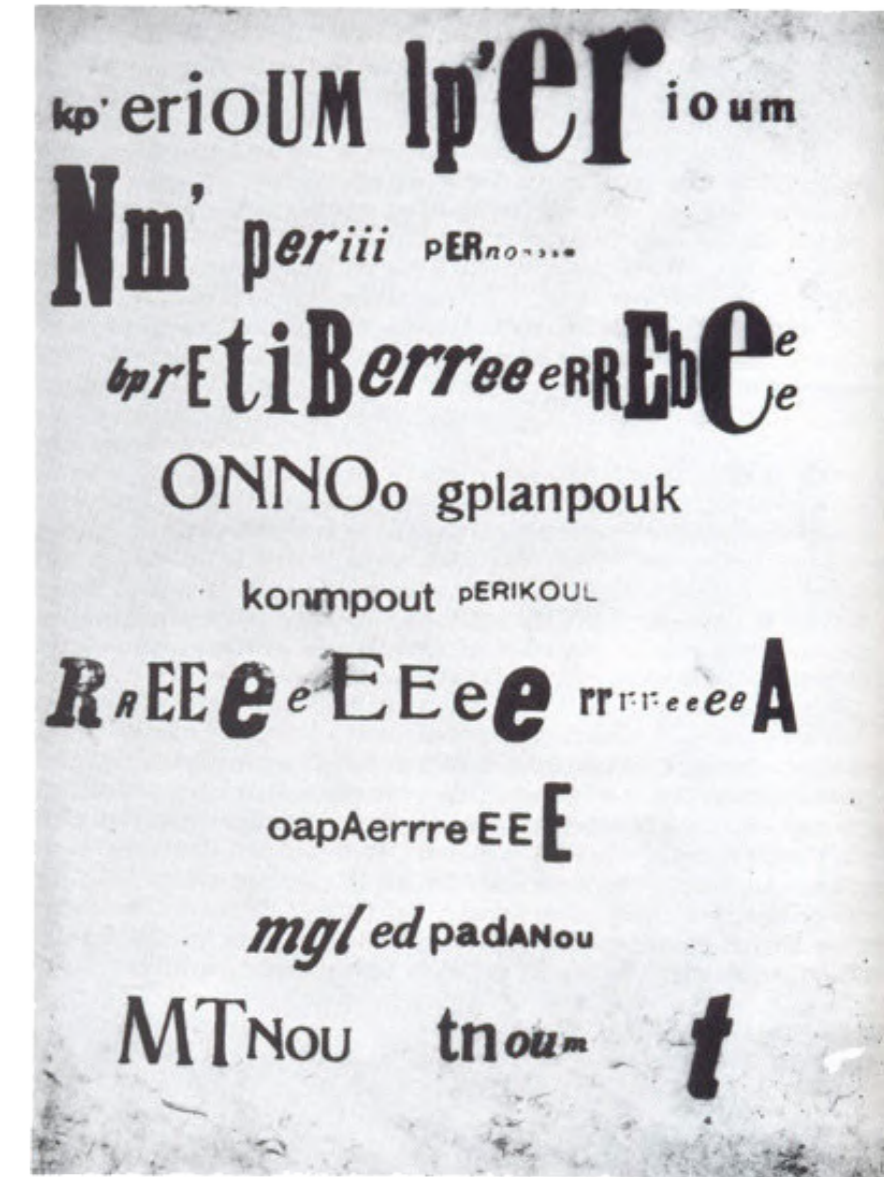
<sup>19</sup> A. Bartram, *Futurist Typography and the liberated text*, Yale University Press, 2005

Un paragone interessante, poi, si può fare con il mondo del cinema, che emerge proprio negli stessi anni. La frammentazione della realtà, la cui ricostruzione è affidata al fruitore, è esattamente il funzionamento dei film proiettati al cinema, che sono semplicemente una serie di fotografie proiettate in rapida successione per dare l'illusione del movimento. Ebbene, non è un caso che le parole in libertà futuriste, dal punto di vista concettuale che è stato analizzato, vengano paragonate al montaggio cinematografico, e che i futuristi dedicarono grande attenzione a quella nascente tecnologia ponendo importanti basi per l'animazione. Lista, nel fondamentale *Le livre futuriste*, sostiene che “tentando di rendere il continuum di una lettura puramente sensoriale della realtà, il parolibero mimava la visualizzazione cinematografica”<sup>15</sup>. Settimelli, invece, su *Italia Futurista*, si spinse a dire: “È molto probabile che il libro debba venire sempre più soverchiato dal teatro e dal cinematografo. Sempre più il cinematografo e l'affiche prendono il sopravvento sul giornale”<sup>16</sup>. Le parole in libertà, in questo caso, come nuovo linguaggio fatto di segni, aprono concettualmente il capitolo di una narrazione che sia prettamente sensoriale, frammentata e di fruizione attiva (in quanto va ricomposta), lasciandolo aperto all'enorme valore culturale che vi troverà il cinema nei decenni successivi, ponendosi come ponte.

Dal punto di vista concettuale, dunque, il cubismo è senz'altro l'avanguardia che più si avvicina ai principi delle parole in libertà futuriste. Per quanto riguarda l'aspetto delle tavole parolibere, però, il primato va ad un altro movimento. Il dadaismo, che nasce formalmente nel 1916 al Cabaret Voltaire, subisce una grande influenza tecnica, come approfondito da Hollis nel suo *Graphic Design: A Concise History*<sup>17</sup>. I dadaisti compongono le proprie tavole in modo del tutto simile a quello con cui Soffici compose *BIFSZF+18*, con atteggiamento estremamente sperimentale. Venivano utilizzati infatti assemblaggi di materiale tipografico di legno assieme a elementi tipografici di poster (a volte pubblicitari) e fotoincisioni. Allo stesso modo, seguendo sempre canoni del parolibero, Soffici ha introdotto nelle colonne di testo convenzionali improvvisi cambiamenti di stile e dimensione: a volte caratteri grandi, spesso sans serif, a volte righe di dimensioni molto più piccole, come un sussurro sulla pagina. Mandin, nel suo *Les Marges*, arriva persino ad affermare che “le parole in libertà futuriste furono la prima manifestazione dadaista e sfido chiunque a negarlo. Marinetti domandava il diritto all'incoscienza in poesia; essi pure. Se fossero andati in guerra anch'essi non si potrebbe distinguerli dal loro padre”<sup>18</sup>, definendo il fondatore del futurismo addirittura padre dei dadaisti ma evidenziando la netta differenza tra l'avanguardia svizzera, fortemente antimilitarista, e quella italiana che, in

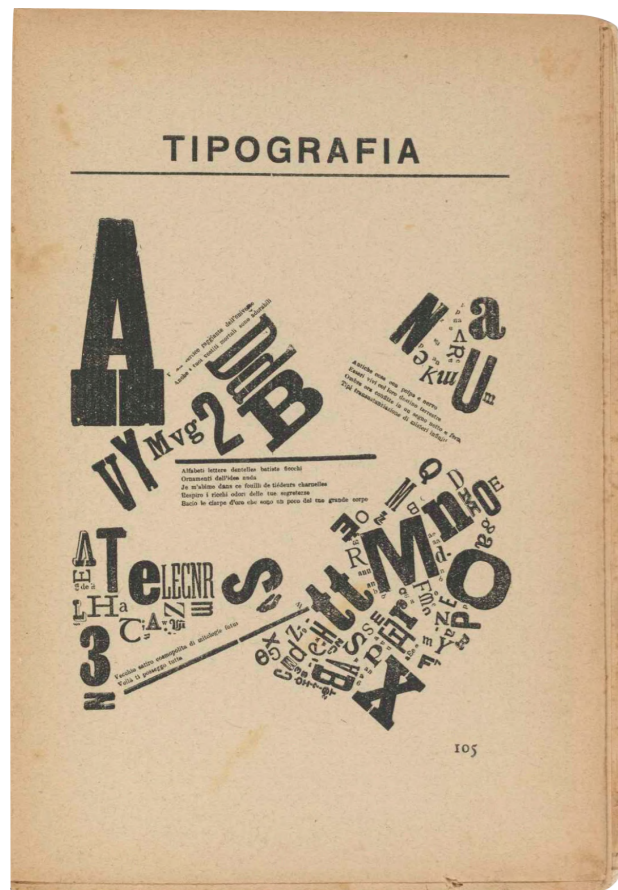
questo frangente, corrispondeva alla sponda diametralmente opposta.

Bartram, invece, in *Futurist Typography And the Liberated Text*<sup>19</sup>, spiega come il dadaismo abbia seguito il futurismo interrompendo il normale flusso della sintassi e il testo "lineare", con l'unica differenza nelle cause: se ai futuristi premeva liberare la parola e sprigionarne l'energia intrinseca, i dadaisti ponevano ben più attenzione al suono di queste, alla ricerca dell'illogico e del caso. È comunque del tutto evidente, anche negli esempi seguenti, l'ispirazione formale che le tavole parolibere hanno saputo dare alle varie pubblicazioni Dada.



R. Hausmann, *Phonetic Poem, Am Anfang War Dada*, 1920

A. Soffici, *BİF&ZF+18*, Vallecchi Editore, Firenze, 1919



Manifesto del Theatre Michel, 1923



Si può dunque affermare che i dadaisti colgono la rottura con cui, nelle parole in libertà, la tipografia si slega dalla “prigione del periodo”<sup>20</sup>, e la alimentano ulteriormente slegando le parole dal significato. I risultati sono formalmente molto simili, ma il significato è molto differente, nel momento in cui i componimenti Dada mirano a un risultato sonoro, ironico e nonsense, niente a che vedere con gli obiettivi politici, lirici e rivoluzionari dei futuristi. Comune a entrambe le avanguardie, però, è l'intenzione di avvicinare l'arte alla vita quotidiana, e dunque al pubblico di massa, e il profondo sentimento di voler cambiare il mondo e la società contemporanea alla base della produzione artistica, in un moto sociale ancora prima che una semplice ispirazione.

A. Soffici, *BİF&ZF+18*, Vallecchi Editore, Firenze, 1919. Da notare la ripresa, nel manifesto, del glifo con mano che indica l'autore (o, in quel caso, il teatro di riferimento).



<sup>22</sup> K. Schwitters, *Thesen über Typographie*, Merz, n.11, «Typo Reklame», 1924

<sup>25</sup> F. T. Marinetti, *Distruzione della sintassi, immaginazione senza fili, parole in libertà*, Direzione del movimento futurista, Milano, 1913

<sup>24</sup> K. Schwitters, *Thesen über Typographie*, Merz, n.11, «Typo Reklame», 1924

<sup>25</sup> F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, Direzione del movimento futurista, Milano, 1912

<sup>26</sup> *Ibidem*

<sup>27</sup> L. Caruso, S. Martini, *Tavole Parolibere Futuriste*, Liguori, 1977

nei seguenti passaggi, risente sensibilmente delle idee futuriste:

**La semplicità include la chiarezza, una forma evidente e adeguata allo scopo, la rinuncia a ogni zavorra superflua, come gli svolazzi e tutte le forme superflue alla necessaria essenza del carattere.** <sup>22</sup>

In questo passaggio, del tutto similmente a Marinetti, Schwitters evidenzia l'importanza di far risaltare la parola per se stessa, senza abbellimenti o decorazioni inutili. Il fondatore del futurismo sosteneva infatti: “Non voglio suggerire un’idea o una sensazione con delle grazie o delle leziosaggini passatiste: voglio anzi afferrarle brutalmente e scagliarle in pieno petto al lettore” <sup>23</sup>, e si può intendere lo “scagliare” sia come suggestione pittoresca, ma anche come chiarezza così estrema ed efficace del contenuto dall’essere catapultata direttamente al lettore che mai ha avuto la possibilità di percepirla in tal maniera. Tornando a Schwitters:

**È inconcepibile che fino ad ora le necessità della tipografia siano state trascurate, mentre si tengono in considerazione solo le necessità del contenuto testuale.** <sup>24</sup>

Questo passaggio è ancor più parolibero, in quanto professa l'importanza della tipografia al di sopra delle necessità del contenuto testuale, parallelamente all’ “esser compresi, non è necessario” <sup>25</sup>

marinettiano. Se Marinetti libera le parole dalla “prigione del periodo” <sup>26</sup>, Schwitters da quella del contenuto, proponendo una visione ancora più astratta del pensiero modernista, e ponendo l’attenzione ontologicamente sulla tipografia stessa. Aiuta a comprendere questo discorso il seguente passo di Caruso e Martini tratto da *Tavole Parolibere Futuriste*:

**Ci si trova di fronte ad una assolutamente nuova concezione della scrittura, la cui portata va dalle immediate difficoltà di riproduzione in tipografia a quelle più generali e definitive riguardanti le modalità di lettura e la stessa destinazione. Una scrittura, dunque, non più mezzo della funzione espressiva-comunicativa della lingua, quale s’era finito per acquisire una volta per tutte, ma una scrittura finalmente avviata alla liberazione da ogni problema di denotazione d’oggetti fuor d’essa esistenti, liberazione cioè dal suo platonismo tipico, finalmente oggetto essa stessa e luogo d’invenzione e d’immaginazione, passo ulteriore sulla strada della liberazione della realtà.** <sup>27</sup>

L'autore attribuisce dunque alle parole in libertà il merito di aver scardinato ragionamenti profondi sulla tipografia, come la concezione della scrittura, la riproduzione tipografica (che è il punto principale di questo elaborato), le modalità di lettura. Similmente al ragionamento di Schwitters, poi, l’invenzione marinettiana per la prima volta libera la parola

da qualunque “denotazione d’oggetti fuor d’essa esistenti”, permettendole di essere essa stessa “luogo d’invenzione e immaginazione”, in un’intuizione semiotica dalla potenzialmente grande portata.

Sempre nella rivista Merz, infine, c’è la prova definitiva dell’influenza futurista subita dai più grandi esponenti del Modernismo tipografico. El Lisitskij, nell’articolo *Topografia nella tipografia*, stila otto punti scrivendo di fatto un manifesto artistico. Di particolare interesse sono gli ultimi due:

**7. Il libro nuovo esige uno scrittore nuovo. Calamaio e penna d’oca sono morti.**

**8. Il foglio stampato supera spazio e tempo. Il foglio stampato, l’infinità dei libri, devono essere superati. L'ELETTROBIBLIOTECA.** <sup>28</sup>

Inutile sottolineare come un concetto (e una parola) come “elettrobiblioteca” siano perfettamente coerenti con il futurismo, nel momento in cui viene proposta un’alternativa meccanizzata al superato supporto della conoscenza che è il foglio stampato. Il punto 4, invece, permette di sviluppare una riflessione più complessa:

**4. La configurazione dello spazio del libro per mezzo del materiale compositivo secondo le leggi della meccanica tipografica deve corrispondere alle tensioni di trazione e di pressione del contenuto.** <sup>29</sup>

È proprio qui che sta la differenza tra questi concetti modernisti di tipografia e le parole in libertà, e forse anche tra le parole in libertà e la disciplina della tipografia stessa. Seppur sconvolga l’impaginato, va osservato che l’invenzione marinettiana rimane uno strumento artistico di espressione dell’io (con la chiara eredità simbolista che spesso aleggia nelle prime opere del fondatore del futurismo). Le parole in libertà sconvolgono il linguaggio prima che la scrittura, e non è un caso che i futuristi si disinteressassero quasi completamente della composizione e stampa, consegnando al tipografo un semplice disegno schematico. Con El Lisitskij, invece, la situazione si ribalta. L’impaginato “deve corrispondere alle tensioni di trazione e di pressione del contenuto”. Quindi al posto di una tipografia che si adatta a un contenuto intimista, è il contenuto stesso che impone come debba essere disposto sulla pagina, in un’ottica prettamente meccanica e funzionale, che è indissolubile dalla professione della tipografia vera e propria, a cui a questo punto le parole in libertà non appartengono.

Approfondisce la questione da questo punto di vista anche Tschichold, che nel famoso *Die neue Typographie* afferma:

**La Nuova Tipografia si distingue dalle precedenti in quanto, per la prima volta, cerca di sviluppare la forma del testo a partire dalle sue funzioni. [...] La sua forma deve essere plasmata a partire dalle sue funzioni, come accade nelle opere**

<sup>28</sup> E. Lisitskij, *Topographie der typographie*, Merz, n. 4, p. 47, 1923, traduzione da *El Lisitskij: pittore, architetto, tipografo, fotografo: ricordi, lettere, scritti*, a cura di Sophie Lisitskij-Küppers, 1992

<sup>29</sup> *Ibidem*



<sup>30</sup> J. Tschichold, *Die neue Typographie*, Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, Berlino, 1928

<sup>31</sup> C. Andreoni, *Pubblicità futurista*, Campo Grafico, Campo Grafico aeroporto della rivoluzione futurista delle parole in libertà poesia pubblicitaria, Milano, 3-4-5, 1939

<sup>32</sup> G. Lussu, *Tipografie e oltre in: AA.VV., Culture visive. Contributi per il design della comunicazione*, Edizioni Polidesign, 2007

<sup>33</sup> *Ibidem*

della tecnica e in quelle della natura. Solo così è possibile ottenere una tipografia corrispondente al grado di sviluppo intellettuale dell'uomo moderno. <sup>30</sup>

In linea anche con il modernismo architettonico (“come accade nelle opere della tecnica”), il quale utilizza sapientemente i materiali in base alle loro proprietà, anche nella tipografia, che in questo contesto è considerata un lavoro più che un’arte, l’approccio è esclusivamente funzionale, e dunque lontano dal pensiero delle parole in libertà futuriste. Vicinissima a quest’ultimo, invece, è l’affermazione con cui si chiude il passaggio riportato, del tutto simile al “tipografi e impaginatori staccandosi nettamente dal già fatto con una nuova plastica tipografica di ricerca tipicamente futurista [...] interessarono affrontando finalmente le necessità espressive della vita contemporanea” <sup>31</sup> di Andreoni su *Campo Grafico*, conservando quindi l’approccio di tipografia nuova per la visione moderna di società e uomo.

L’approccio è estremamente pragmatico, in linea con l’idea che Lussu, infatti, ha della tipografia stessa: afferma che essa sia “l’insieme delle procedure che consentono di replicare i segni della scrittura una volta che siano stati definiti” <sup>32</sup>. Con una definizione semplice ma significativa, a questo punto le parole in libertà futuriste sono escluse dall’essere tipografia, essendo (come già osservato) non tanto una nuova idea di scrittura, bensì di linguaggio,

e non esistendo in funzione di riprodurre scrittura, ma esperienze di vita sensoriale (in questo senso sono più multimediali, che tipografiche).

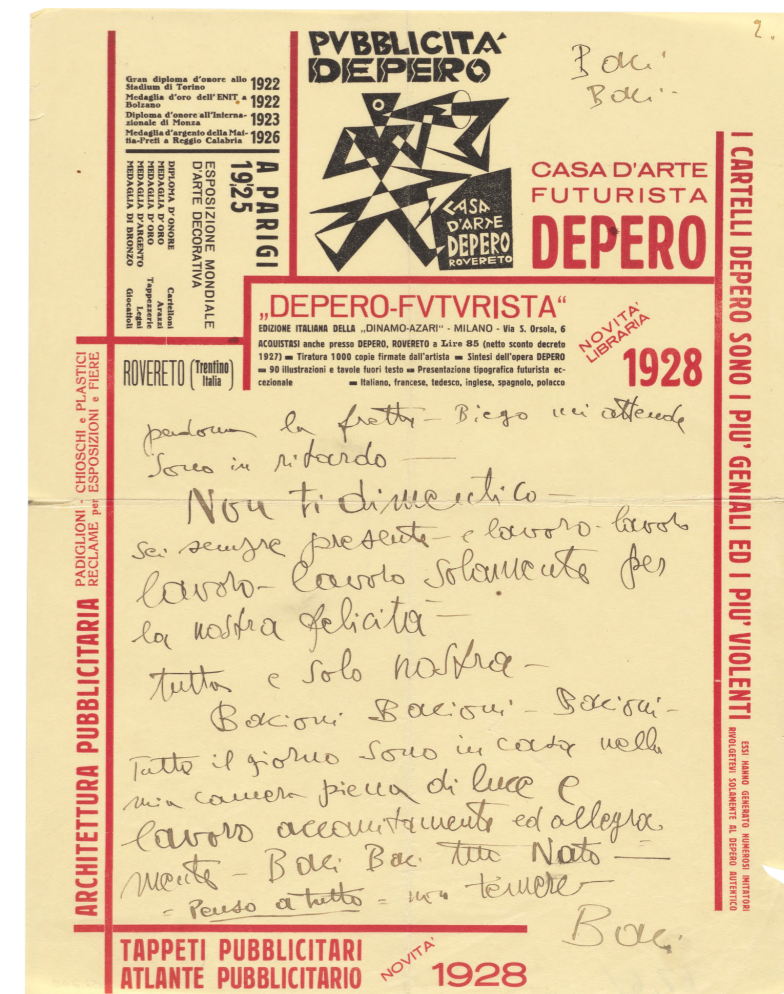
Tuttavia, nemmeno il modernismo tipografico è esente da una critica che spesso (e giustamente) viene rivolta al futurismo. Lo spiega accuratamente sempre Lussu:

I nuovi tipografi, per quanto rivoluzionari nell’impaginazione, erano poco interessati alle forme dei caratteri tipografici: sospinti dalla passione, avevano buttato via insieme all’acqua sporca anche il bambino, vale a dire la grande sapienza artigianale accumulata nel corso di quasi cinque secoli di pratica tipografica. Si accontentano di mediocri caratteri commerciali, in realtà quanto mai inefficienti per i loro stessi obiettivi. Quando poi li facevano loro, come Herbert Bayer al Bauhaus, risultavano di rara sgraziatezza e di scarsa utilizzabilità, sprovvisti dei più elementari accorgimenti percettivi ben noti agli incisori di punzoni dai tempi di Gutenberg. <sup>33</sup>

È allora vero che i tipografi modernisti, similmente ai futuristi paroliberi, peccando di fretta e arroganza procedevano a sconvolgere non solo i tradizionalismi più stantii ma anche le regole più classiche ed intoccabili, come è altrettanto vero per entrambi i gruppi che l’attenzione alla font, in particolare, fosse scarsa. Il prezzo da pagare per questo atteggiamento era sia in leggibilità, che in credibilità.



K. Schwitters, *Thesen über Typographie*, Merz, n.11, Typo Reklame, 1924



F. Depero, Manoscritto autografo, 1928

In conclusione, è molto utile riportare un passaggio di Tisdall e Bozzola, che così riassume le osservazioni fatte finora:

Quasi ogni tentativo del ventesimo secolo di liberare il linguaggio dalle regole e dalle restrizioni tradizionali ha un precedente da qualche parte nel futurismo. Il carattere di metallo precedentemente intrattabile si è dimostrato malleabile, utilizzabile in modo pittorico, libero, fluido, con un utilizzo completamente diverso da quello originale e tradizionale; sono state quindi perfettamente previste le possibilità e le libertà ottenibili (molto più facilmente) dalla tecnologia del tardo ventesimo secolo. <sup>34</sup>

Ancora una volta, qui risiede il vero apporto del futurismo nella storia della tipografia: la forza dirompente con cui ha frantumato le tradizioni tecniche di utilizzo dei caratteri in letterpress, di impaginazione e di leggibilità, permettendo alle avanguardie contemporanee e future di ricomporre queste modalità di espressione e tecnologie in maniera, per la prima volta radicalmente, nuova. I rigidi caratteri metallici, dunque, sembrano poter essere plasmati al di là di ciò a cui si era sempre stati abituati, e permettono di intravedere risultati che avrebbero dovuto essere raggiunti (o pensati) solo con la composizione a computer di circa settant'anni dopo.



Buenos Aires. FTM speaking. Inscribed on verso: "la Conferenza al Politeama", 1936, fotografia, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University

Buenos Aires. FTM's audience. Inscribed on verso in FTM's hand: "25 Agosto 36 T[\_\_\_] di un poeta soldato in A.O. Politeama Buenos Aires.", 1936, fotografia, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University



# Sviluppo successivo e tipografia



FTM and BCM in a car, 1932, fotografia, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University

Gli anni Venti e Trenta del Novecento, caratterizzati dal consolidarsi e il comunicare tra loro di tutte queste avanguardie, accelerano fortemente lo sviluppo di una grafica moderna che raccoglie spunti da tutte le innovazioni proposte. In Italia, però, vige il regime fascista, che da una parte rompe definitivamente con la grafica tradizionale, dall'altra, in un rapporto ambivalente con Bauhaus e Modernismo, spinge per uno stile funzionale, architettonico, allo stesso tempo ambizioso e che esca dalla pagina pensando a tutte le applicazioni nella vita quotidiana (basti pensare al grande lavoro di riconoscibilità e comunicazione propagandistica che venne prodotto in quegli anni).

Nel 1921 Carlo Frassinelli, anello di congiunzione tra la tipografia tradizionale e quella futurista, pubblica su *Il Risorgimento Grafico* (rivista in questo senso conservatrice), a puntate, il suo trattato *Rivoluzione grafica*. Edulcorando i propositi estremi marinettiani nei canoni dell'impaginazione e della leggibilità, Frassinelli è la figura più importante per quanto riguarda l'aspetto strettamente tipografico del futurismo.

Ecco un estratto del suo elaborato:

Non risvegliando la stampa contemporanea nelle nostre menti il progresso del XX secolo, ed essendo provato che la nostra vita non è statica, ma essenzialmente dinamica, devesi intendere per rivoluzione grafica quel movimento diretto contro la concezione dell'arte grafica sotto l'aspetto statico e di conseguenza muto. Statici e muti sono la quasi totalità degli stampati d'oggi, perchè essi non ci danno una vera idea del movimento, perchè essi non sempre ci impressionano la vista e mai il tatto, l'odorato e l'udito; perchè insomma non ci provocano che poca od alcuna predisposizione psicologica - per meglio esprimermi - non fanno balzare agli occhi del lettore, in modo evidente e logico, l'affinità della dicitura colla forma dei caratteri e della decorazione, col formato dello stampato, colla qualità, colore, suono e odore della carta, colore e odore dell'inchiostro. <sup>1</sup>

Qui Frassinelli si esprime come un vero futurista: parla di risvegliare la stampa e condanna il formato tradizionale della carta stampata come ormai obsoleto e inadatto alle necessità di una narrazione sinestetica

<sup>1</sup> C. Frassinelli, *Rivoluzione Grafica*, *Il Risorgimento Grafico*, Anno XVIII, n. 8, 1921

<sup>2, 3</sup> *Ibidem*

<sup>4</sup> C. Frassinelli, *Trattato di architettura tipografica*, Frassinelli, 1940

(questo sarà il tema principale delle sue proposte) e vivace che si confà allo stile di vita dell'uomo contemporaneo.

È naturale la necessità di sentire la stampa attraverso la nostra vita non solo perché noi abbiamo sostituito ai lenti mezzi occorrenti alla nostra esistenza, dei portentosi e velocissimi mezzi elettromeccanici, ma anche perché le cose raffiguranti la nostra stessa vita c'interessano al solo vederle per la parentela naturale che abbiamo con queste e per il nostro affetto simpatico per tutto ciò che è vivo e con noi. <sup>2</sup>

Riprendendo fedelmente varie dichiarazioni di Marinetti nei suoi manifesti, Frassinelli esprime l'esigenza di una nuova tipografia che possa raccontare come sia stata sconvolta l'esistenza umana dai "velocissimi mezzi elettromeccanici", e che possa essere sensorialmente ben più rilevante.

Nelle sue proposte concrete, Frassinelli modera moltissimo le proposte futuriste (parla di "idee antiche rimaste dimenticate, oppure idee futuriste fatte conoscere in malo modo"), limitandosi a proporre una tipografia espressiva di interi paragrafi con il font adatto al tono e piccoli altri accorgimenti. Negli articoli successivi parla di decorazioni, carte colorate, e in generale principi sinestetici: come forme, colori, formati, profumi si "sentano nella vita" attraverso un'adatta applicazione all'impaginato. Tuttavia riconosce:

La 'tipografia elementare' dei tedeschi [...]; la 'tipografia d'avanguardia' dei francesi, elegante e piacevolissima; la 'tipografia modernista' degli Stati Uniti [...] e per ultima la tipografia novecentista italiana sono in fondo tutte emanazioni provocate dal Futurismo italiano. <sup>3</sup>

Ecco dunque un'importante conferma sul vero ruolo che le parole in libertà possono aver rivestito nella storia della tipografia: l'ispirazione iniziale di altri movimenti di grafica e tipografia europei, che in linea con i principi cosmopoliti e universali del movimento avrebbero ben più approfondito l'argomento. Diciannove anni dopo, cioè nel 1940, Frassinelli tira le somme della sua esperienza futurista e della sua carriera nel *Trattato di Architettura Tipografica*, dove scrive:

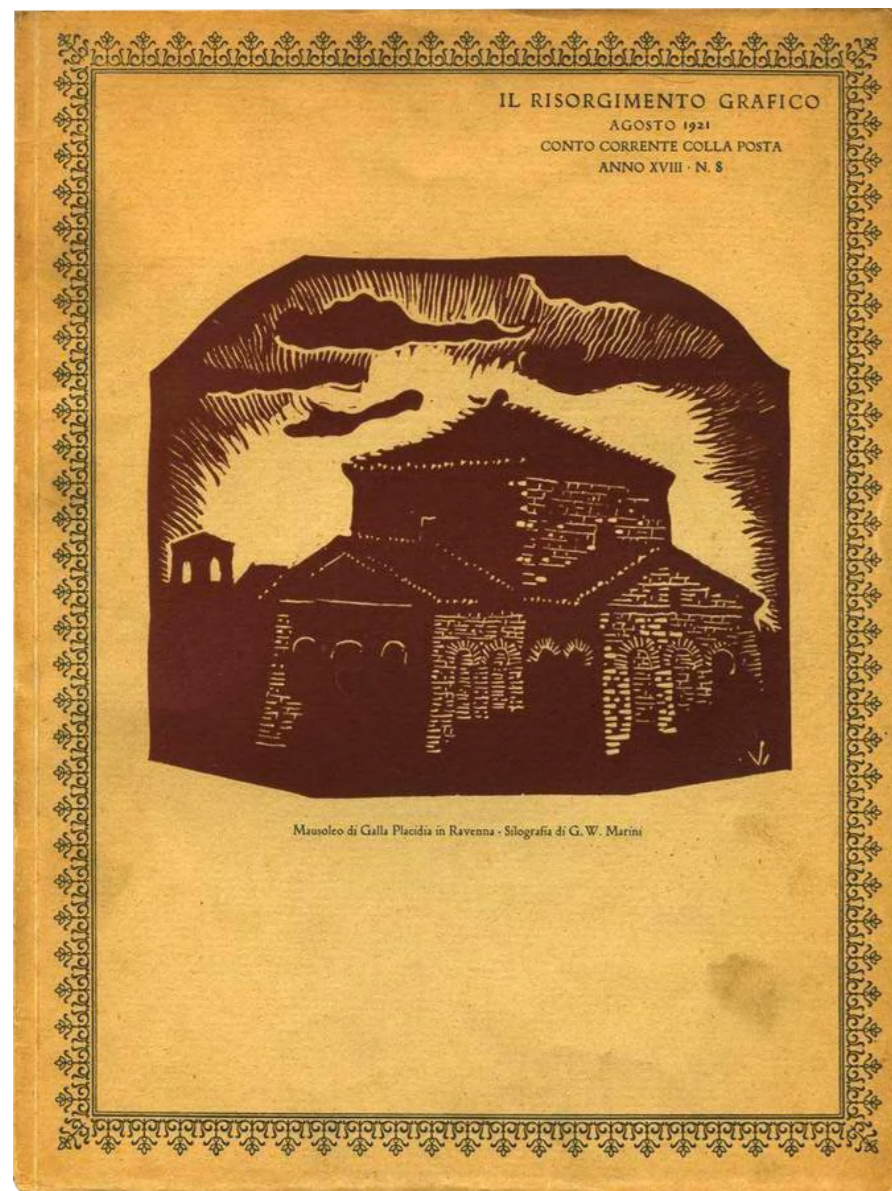
Ma, nonostante la violenza verbale futurista e la volontà di opposizione e di aggregazione, la rivoluzione tipografica rimase teorica in quanto non s'era trovato un sostituto efficace convincente per la vecchia armonia e per il vecchio equilibrio. Le composizioni tipografiche del futurismo, derise allora dalla maggior parte del pubblico e dei tecnici, avevano un germe vitale che non tardò a manifestarsi in altri individui e in altre nazioni. <sup>4</sup>

In questo passaggio Frassinelli dice due cose importanti. La prima è una conferma del fatto che "la rivoluzione tipografica rimase teorica", sostenendo che i futuristi non



C. Frassinelli, *Trattato di architettura tipografica*, Frassinelli, 1940.

In queste pagine viene trattato l'argomento tipografia futurista ed è riportata pagina 120 di *Zang Tumb Tuum* (Edizioni futuriste di Poesia, Milano, 1919), che verrà approfondita anche in questo elaborato.



Il Risorgimento Grafico, a. XVIII, n. 8, 1921

avessero trovato una soluzione abbastanza convincente dal sostituire il tradizionale e secolare impaginato. In secondo luogo riconosce ai futuristi di aver dato la spinta, lo slancio iniziale, per quelle che saranno opere importanti per il settore di “altri individui e in altre nazioni”.

Per quanto riguarda l'eredità formale della grafica futurista, Frassinelli entra nel dettaglio sostenendo che “rimase di costoro in tipografia - come influenza - la costruzione su asse obliqua, accettata dai tipografi come una disposizione dinamica che aggiungeva forza per attirare l'attenzione. Questa disposizione, dopo aver fatto vibrare i sensi, andò in decadenza quando apparvero i sintomi di nausea per il dinamismo, per finire poi nei rifiuti delle mostruosità pubblicitarie.” L'autore dunque conferma l'influenza formale che il futurismo ebbe sulla pubblicità dell'epoca, criticando però fortemente i risultati.

In *Futurismo e la grafica* (volume contemporaneo, questo) Fanelli raccoglie e conclude le osservazioni di Frassinelli:

Frassinelli esclude che il fondatore del futurismo «sia uomo capace di una rivoluzione grafica e tipografica, che è — come l'architettura — una questione essenzialmente di costruzione matematica, con una parte lirica piccola e impura e una parte logica molto grande». L'affermazione marinettiana: «lo inizio una rivoluzione tipografica » andrebbe interpretata «lo vi dò

un'immagine e vi indico una via con molte possibilità liriche». «E sono state proprio le assurde e pazze immagini dei libri di Marinetti e compagni futuristi» conclude Frassinelli «che mi hanno fatto pensare e lavorare». <sup>5</sup>

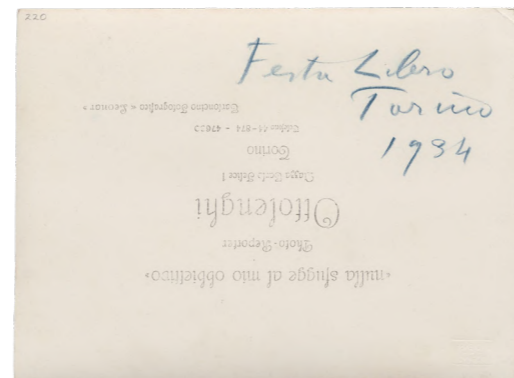
Ancora una volta l'esperienza futurista è ricordata con affetto, ringraziata ma ridimensionata nei suoi apporti effettivi alla storia della tipografia, o quantomeno formali. In un'affermazione con cui molti dei rappresentanti dei movimenti osservati potrebbero trovarsi d'accordo, il movimento futurista viene considerato fondamentale nella sua carica esplosiva, di travolgente novità ma soprattutto di messa in discussione di principi ritenuti impossibili da cambiare per decenni.

Verso la fine degli anni Trenta si sviluppa un rinnovato interesse per la tipografia da parte dei futuristi, che ne discutono attivamente fra riviste e scritti vari.

A onor del vero, questo interesse nasce per due motivazioni ben precise. La prima è quella di, retroattivamente, fare proprie tutte le straordinarie innovazioni che la tipografia europea sta subendo, e proteggere il futurismo dalle considerazioni che il trionfante stile razionalista ne faceva, definendolo storicamente superato e sterile. Il secondo motivo per cui, attivamente, Marinetti si dedica all'arte tipografica futurista con simile ritardo rispetto all'inizio della propria produzione, è anch'esso in ottica di difesa.

In particolare, Marinetti è spaventato da campagne reazionarie che vorrebbero portare anche in Italia la “Entartete Kunst”, la mostra d'arte degenerata con cui il partito nazista tedesco bandiva e denigrava i lavori delle opere d'avanguardia tedesca. Non è un caso quindi, se negli articoli che verranno analizzati, il fondatore del futurismo si premurerà di assicurare come il suo movimento fosse un' espressione perfetta per rappresentare i trionfi dell'Italia fascista, rivoluzione sociale alla quale, effettivamente, partecipò nell'atto di fondazione in piazza San Sepolcro del 1919 (salvo uscire ufficialmente dal movimento solamente un anno dopo).

<sup>5</sup> G. Fanelli, E. Godoli, *Il futurismo e la grafica*, Edizioni di Comunità, Torino, 1989



Turin. FTM at the Turin Book Fair. Luciano Folgore at the right; Ardengo Soffici at the left helping turn the pages. Inscribed on verso in blue pencil in FTM's hand: "Festa Libro Torino 1934", 1934, fotografia, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University

A questo proposito, è importante citare ed analizzare il numero 3-4-5 di *Campo Grafico* (rivista che si poneva sul fronte progressista dal punto di vista della grafica, contrapposto e talvolta in aperta discussione con *Il Risorgimento Grafico*) pubblicato nel 1939, e dedicato interamente al futurismo: da qui il suggestivo titolo *Campo Grafico aereoporto della rivoluzione futurista delle parole in libertà poesia pubblicitaria*. Da notare come questo lungo prologo contenga tutto il necessario: un richiamo ai mezzi di trasporto contemporanei e velocissimi, lo status di rivoluzione affidato al movimento e due esempi su tutti, composti dalle parole in libertà e dalla cosiddetta "poesia pubblicitaria".

Le parole di Marinetti, per la precisione, sono:

Cari grafici d'Italia mi rivolgo alla vostra celebrata intelligenza novatrice e alla vostra squisita sensibilità perché venga realizzata questa nostra rivoluzione futurista delle parole in libertà e poesia pubblicitaria <sup>6</sup>

Quella del fondatore è una vera e propria *call to action* mirata ai grafici, affinché "realizzino" la rivoluzione delle parole in libertà e poesia pubblicitaria. La pubblicità dunque, che anche in questo caso, assume grande importanza per il movimento soprattutto in corrispondenza della sua produzione visiva (di cui la rivista si occupa). In collegamento al tema riguardante il fascismo trattato nel paragrafo

precedente, ecco un passaggio chiave presente nell'articolo *Discorso in 2 tempi* di Enrico Bona, dove giustifica la nascita di questo numero speciale interamente dedicato al movimento:

per rammentare che il concetto creativo futurista fascista realizzato alla Mostra della Rivoluzione primo esempio di grafismo celebrativo potente parlante inteso da tutti i popoli non ha fatto ancora scuola nel campo editoriale e propagandistico <sup>7</sup>

È interessante notare innanzitutto che lo stile di scrittura è parolibero: privo di punteggiatura e ricco di associazioni analogiche. Da osservare anche come gli aggettivi "futurista" e "fascista" iniziassero ad essere affiancati con naturalezza. Il passaggio riportato è una denuncia di come la grafica futurista mostrata persino all'enorme *Mostra della Rivoluzione Fascista* del 1932 ancora non abbia "fatto scuola nel campo editoriale". Molto particolare, poi, è l'osservazione seguente:

il pretesto che la rivoluzione tipografica futurista è scaturita inizialmente dall'impeto travolgente dall'ispirazione poetica parolibera piuttosto che come scopo cosciente di creare una nuova estetica grafica non è argomento per sollevare obiezioni perché si può citare il caso meraviglioso di Cristoforo Colombo che voleva andare in India e invece scoperse l'America <sup>8</sup>

<sup>6</sup> F. T. Marinetti, *Rivoluzione futurista delle parole in libertà e tavole sinottiche di poesia pubblicitaria*, *Campo Grafico aereoporto della rivoluzione futurista delle parole in libertà poesia pubblicitaria*, *Campo Grafico*, 3-4-5, Milano, 1939

<sup>7</sup> E. Bona, *Discorso in 2 tempi*, *Campo Grafico aereoporto della rivoluzione futurista delle parole in libertà poesia pubblicitaria*, *Campo Grafico*, 3-4-5, Milano, 1939

<sup>8</sup> *Ibidem*

**Enrico Bona**  
progettista grafico

## Discorso in 2 tempi

**Campo Grafico aeroporto della Rivoluzione futurista delle Parole in libertà Poesia pubblicitaria** Det-tandoci questa frase conclusiva eguale program-matica per la copertina del presente fascicolo Sua Eccellenza F. T. Marinetti Accademico d'Italia Sanepolcrista Fondatore e Capo del futurismo glo-ria motore dell'arte italiana rivoluzionatrice del-l'arte mondiale ha felicemente atterrato per la prima volta sulle pagine di una rivista puramente grafica fatta per i grafici ma utilissima anche ai poeti artisti scrittori editori pubblicitari amatori stu-diosi di cose grafiche

Con un calcio solenne a ogni parvenza di levata abitudinaria modestia proclamiamo la nostra gloria l'onore il merito d'aver ideata questa manifesta-zione senza precedenti nel campo grafico e che ben prima ben prima si sarebbe dovuta fare se se i cogitabondi sapienti veganti tra i ruderi di car-

tapecora conservati nei musei e nei tabernacoli delle biblioteche private avessero udito una sol volta in trent'anni di letargo le esplosioni tricolori del genio di Marinetti che fin dal 1913 con parole roventi sonore riecheggiate dal mondo intero get-tava le basi di una nuova rivoluzione tipografica

se i riformatori grafici d'anteguerra abissina intrisi di melanconica ironia o pavidi di fronte alla forza dell'idea futurista materia incandescente perico-losa per le intelligenze vellutate e le pelli delicate non avessero preferito lavarsi a fonti meno pure d'acque snevate nei lenticchi del buon gusto ignorando per esempio le solide ardite caleido-scopiche creazioni grafiche di Depero Azari 1927 se gli odierni scopritori del libero equilibrio e del senso astratto antidecorativo dei caratteri non avessero sempre tacitato a se stessi e al prossimo che tutto ciò era farina 00 dei futuristi di 25 anni fa come dimostra la pagina notte di Govoni del 1915

97



**35**  
anno 1933 espositiva formata con 25+35 delle riviste "Dinamo futurista" fondata diretta e impaginata da Fortunato Depero



**36**  
anno 1932 riproduzione ridotta di una pagina del libro "Disegno futurista" volume figura nera, 18



**37**  
anno 1932 riduzione di una pagina di pubblicità dell'agenzia di Depero volume figura n. 35 e 36



**38**  
anno 1927 archivio ancora allo stato per rendersi esattamente conto del valore estetico di questa pagina del libro "Disegno futurista" di cui è dato alla figura 16

se per vezzo di moda internazionale non trionfasse da qualche anno ogni sorta di ingredienti grafici ottocenteschi abilmente manipolati ma non per questo meno stomachevoli decadenti oleografici che hanno clorofomizzato tante intelligenze altrimenti aperte alla calda dinamica lirica aggressiva Italianissima idea matrice futurista

se Bodoni idolatrato mummificato comodamente piagiato con le scuse della tradizione ma in verità per schivare oneri e fatiche d'intelligenza non avesse paralizzato le facoltà intuitive di troppi editori artisti poeti grafici critici impedendo loro di studiare capire lanciare imporre opere grafiche nuove originalissime

se i futuristi a loro maggior gloria e diletto superlativamente prodighi e disinteressati come tutti i veri rivoluzionari gran signori distributori di idee offerte ai saccheggiatori di ogni paese avessero potuto da soli varare ininterrottamente opere loro

genuine conquistatrici dei mercati

se noi infine nel '13 e nel '15 non noi fossimo stati ancora in età da asilo e nel '27 appena sfornati dall'apprendistato d'officina e fino a ieri induriti in un massacrante lavoro di ricupero d'esperienza energie cognizioni questa pubblicazione che raccoglie forzatamente solo alcuni dei più significativi documenti di tipografia rivoluzionaria trentennale futura sarebbe nata ben prima ben prima per rendere giustizia anche in questo campo al genio poliedrico anticipatore rivoluzionario italiano fascista di F. T. Marinetti

per fare una bella o brutta sorpresa a tutti quelli che a lode o a torto abbiamo nominato nella serie del se che precedono

per erigere un argine bonificatore di solido cemento futurista contro il dilagante paludismo che in tipografia come in letteratura poesia pittura è rappresentato dalle male erbe seminate nell'otto-

cento e appendici ora ripulite ma sempre quelle per ricordare che se la grafica italiana intende diventare un'altra volta universale è necessario che gli editori rappresentativi o i loro clienti consegnino le chiavi di casa a elementi grafici nuovi fatti o da farsi impregnati dell'idea marinettiana

per far intendere che anche la Divina Commedia o Le Mie Prigioni o l'Opera Omnia si possono tradurre in forme grafiche ben altrimenti suggestive vibranti di spirito nuovo che non le amorfe autiche sedentarie composizioni della tipografia classica oggi fuori tempo oggi accusatrici di grama inventiva in coloro che le ripetono le vogliono le decantano

per rammentare che il concetto creativo futurista fascista realizzato alla Mostra della Rivoluzione primo esempio di grafismo celebrativo potente parlante leteso da tutti i popoli non ha fatto ancora scuola nel campo editoriale e propagandistico

per chiarire che tipografia futurista non vuol dire balorda inerte imitazione delle arti figurative mediante i plombi di cassetta ma essenzialità simultaneità (velocità) onomatopastica del segno grafico con l'espressione letteraria poetica didascalica pubblicitaria

Il pretesto che la rivoluzione tipografica futurista è scaturita inizialmente dall'impeto travolgente dell'ispirazione poetica parolibera piuttosto che come scopo cosciente di creare una nuova estetica grafica non è argomento per sollevare obiezioni perché si può citare il caso meraviglioso di Cristoforo Colombo che voleva andare in India e invece scopre l'America

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

E. BONA

97

<sup>9</sup> C. Frassinelli, *Trattato di architettura tipografica*, Frassinelli, 1940

<sup>10</sup> G. Fanelli, E. Godoli, *Il futurismo e la grafica*, Edizioni di Comunità, Torino, 1989

Qui vengono presentati alcuni punti importanti. Il primo è che si riconosce che la rivoluzione tipografica futurista è frutto collaterale delle parole in libertà, non uno “scopo cosciente di creare una nuova estetica grafica”. Tuttavia, è considerato un risultato straordinario, in grado di cambiare le sorti del continente, tanto da essere paragonato alla scoperta semi-accidentale dell’America da parte di Colombo. Ancora una volta è evidente come l’autore (collaboratore molto apprezzato da Marinetti) cerchi di gettare nuova luce e a posteriori sulla produzione grafica e tipografica futurista. Riguardo questa ammissione, poi, scriverà Frassinelli:

I futuristi non insisteranno in una specifica propaganda per il rivoluzionamento del gusto tipografico perché essi fecero della tipografia nuova non come espressione fine a se stessa, ma per dare forma alla loro nuova poesia: le parole in libertà. Con questa poesia che dava il bando ai versi, alle rime e alle strofe per esprimersi con verbalizzazioni liriche, sintetiche, astratte, attinte a nuove fonti d’ispirazione poetica (la macchina, la velocità, la guerra, il tumulto della vita moderna), non era possibile mantenere alle pagine tipografiche il loro aspetto tradizionale. Perciò i futuristi si videro costretti a sconvolgerla, traendone automaticamente una nuova estetica grafica, scoprendo facilmente il filone d’oro che doveva, molto più tardi, arricchire e influenzare decisamente l’opera dei grafici contemporanei <sup>9</sup>

Ecco dunque una chiave per la domanda di ricerca, che indaga i futuristi nella storia della tipografia: la loro produzione avanguardistica esisteva in funzione delle parole in libertà e, per forza di cose, dovette rompere gli schemi della tradizione anche in quel settore, trovandosi ad influenzare altri e, perché no, più competenti o quantomeno consapevoli tipografi contemporanei.

In linea con quest’ultima osservazione è anche questo commento di Fanelli nel suo *Futurismo e la grafica*:

E infatti l’elemento della stampa futurista che ha prodotto l’effetto choc sul pubblico, che è stato percepito come novità, non è rappresentato da soluzioni di messa in pagina sovverfitrice dei canoni di architettura tipografica vigenti nelle pubblicazioni periodiche, ma dall’invasiva e caratterizzante presenza di parole in libertà, e peraltro raramente rompono la ricorrente orditura delle colonne. <sup>10</sup>

Ancora una volta è dimostrato che la tipografia e l’impaginazione esistono in funzione delle parole in libertà, vero fulcro dell’innovazione, e non sono oggetto di riflessioni vere e proprie da parte dei futuristi, che indagano e sovvertono, invece, il linguaggio, più che l’impaginazione.

Facendo un passo indietro, questo speciale numero di *Campo Grafico* si apre riportando per intero il manifesto *L’immaginazione senza fili e le parole in*

*libertà*, che già era stato pubblicato nel 1913 ad opera sempre di Filippo Tommaso Marinetti. L’unica modifica, decisamente non casuale, sta nell’aver colorato di rosso la parte finale del manifesto, intitolata “rivoluzione tipografica”, per appropriarsi ancora una volta delle grandi novità presenti nella grafica contemporanea.

Interessante anche, infine, l’articolo di Masnata (poeta parolibero di successo) *La vittoria delle parole in libertà*, nel quale addirittura sostiene che le parole in libertà risolvano una questione problematica sollevata, originariamente, da Leonardo da Vinci, spiegando che “non era molto entusiasta della poesia del suo tempo perché mancante di simultaneità come si può comprendere da queste sue affermazioni”. Pur non essendoci alcuna fonte a cui rimandino, alcune delle citazioni sono particolarmente significative:

“...Nelle bellezze di qualunque cosa finta dal poeta, per essere le sue parti dette separatamente in separati tempi, la memoria non riceve alcuna armonia.  
...O tu, poeta, perchè non rappresenti con le tue parole cose, che le lettere tue, contenitrici d’esse di parole, ancora non sieno adorate?  
...O poeta, dimmi cosa che io la possa vedere e toccare, e non che solamente la possa udire.”  
Le parole in libertà futuriste specialmente nella loro formula di tavola parolibera hanno così risolto il problema lirico di Leonardo Da Vinci <sup>11</sup>

Questo passaggio accenna al problema della simultaneità, carissimo ai futuristi in ogni loro campo di espressione (basti pensare agli straordinari risultati che ottenne Boccioni in pittura e scultura in questo senso), a cui pare essersi avvicinato anche Leonardo. Certo è che in primo luogo, non v’è certezza alcuna che queste citazioni riportate appartengano effettivamente al grande inventore fiorentino, e va anche considerata con ironia la risolutezza e arroganza con cui un esponente del futurismo ritenga di aver risolto un quesito posto secoli prima da uno dei più grandi geni della storia dell’umanità.

<sup>11</sup> P. Masnata, *La vittoria delle parole in libertà, Campo Grafico aereopuerto della rivoluzione futurista delle parole in libertà poesia pubblicitaria, Campo Grafico, 3-4-5, Milano, 1939*





F. T. Marinetti, *Rivoluzione futurista delle parole in libertà e tavole sinottiche di poesia pubblicitaria, Campo Grafico aereopuerto della rivoluzione futurista delle parole in libertà poesia pubblicitaria, Campo Grafico, 3-4-5, Milano, 1939*

Fuori testo è inclusa una tavola illustrativa con cellophane ricostruita al naturale dall'opera *Rarefrazioni e Parole in libertà* (1915, firmata Corrado Covoni)

Questo rinnovato e tardivo interesse nella tipografia è suggellato, nel 1942, dal manifesto *L'arte tipografica di guerra e dopoguerra* ad opera di Marinetti, pubblicato nella rivista di settore *Graphicus*.

Come si può osservare, il manifesto è impaginato in uno stile che richiama il modernismo contemporaneo, molto inusuale rispetto agli altri (innumerevoli) manifesti dell'autore, e utilizza ancora una volta il colore rosso per richiamare l'attenzione del lettore, rispettando una regola sinestetica coerente con le proposte futuriste e ribadita nella *Rivoluzione Grafica* di Frassinelli. Fatta questa considerazione, è giusto anche ammettere che, per quanto riguarda la pratica tipografica e grafica vera e propria, nel manifesto si trovi ben poco. Risulta evidente come Marinetti non conosca questo settore (Cundy lo definisce "passatista" anche per come componeva in letterpress<sup>13</sup>), e si limiti a esprimere suggestive osservazioni e considerazioni sulla grandezza del futurismo che ha strabordato, per consentire alle parole in libertà di esistere, anche nel mondo della tipografia contagiando l'Europa intera.

L'arte tipografica rimasta per secoli allo stato elementare con le sole virtù di armonia simmetria equilibrio serietà monastica della pagina che doveva idealmente somigliare a un tempietto o a un monumentino o ad una cappelletta boschiva o alla porta di una cattedrale fu rivoluzionata la prima volta trentacinque anni fa dal

futurismo e dalle sue sistematiche distruzioni creazioni<sup>12</sup>

Marinetti in questo modo rende il futurismo responsabile dell'ennesima "distruzione creazione", in questo caso di quella della tipografia contemporanea. Come già osservato con Frassinelli, si può riconoscere al futurismo questo germe distruttivo che ha spianato la strada ad altre avanguardie più strettamente tipografiche (come la Neue Typographie, con Tschichold che riconosce molto a Marinetti), ma dal punto di vista strettamente tecnico e tangibile, e dunque grafico, non si può affermare che abbia lasciato moltissimo. Sono però interessanti e lungimiranti altre osservazioni:

Date le esigenze d'immediatezza drammatica da campo di battaglia le pagine dei nostri romanzi sintetici futuristi e specialmente le pagine dei quotidiani fusi o dialoganti colla radio saranno paragonabili a urbanismi futuristi i cui avvisi luminosi marcianti in alto spingono il lettore verso altre piazze-pagine altri libri altre azioni altri voli sopramarini e stratosferici<sup>14</sup>

Il fondatore del futurismo, essendoci una guerra da raccontare, comprende perfettamente i mezzi di comunicazione che cambiano e prevede i reportage in tempo reale e la comunicazione crossmediale, immaginando "pagine dei quotidiani fusi o dialoganti colla radio", e fa osservazioni paragonabili all'ipertestualità nel momento in cui parla di "avvisi luminosi marcianti

<sup>12</sup> F. T. Marinetti, *L'arte tipografica di guerra e dopoguerra, GRAPHICUS, Anno XII, n. 5, Roma, 1942*

<sup>13</sup> D. Cundy, *Marinetti and italian futurist typography, Art Journal, Vol. 41, No. 4, Futurism (Winter, 1981), pp. 349-352, CAA, 1981*

<sup>14</sup> F. T. Marinetti, *L'arte tipografica di guerra e dopoguerra, GRAPHICUS, Anno XII, n. 5, Roma, 1942*



● F. T. Marinetti: "Les mots en liberté". Ediz. Futuriste di "Poesia" - 1919.

L'arte tipografica rimasta per secoli allo stato elementare con le sole virtù di armonia simmetria equilibrio serietà monastica della pagina che doveva idealmente somigliare a un tempio o a un monumento o ad una cappella boschiva o alla porta di una cattedrale fu rivoluzionata la prima volta trentacinque anni fa dal futurismo e dalle sue sistematiche distruzioni creazioni

La modernolatria di Umberto Boccioni e l'Estetica della Macchina di Marinetti colla Velocità portata a religione bellezza dal primissimo Manifesto del Futurismo aizzarono Boccioni Russolo Balla Carrà Severini e Soffici alle prime compenetrazioni di piani tempo spazio concreto astratto lontano vicino che per ottenere simultaneità squilibravano o rovesciarono il quadro pittorico il poema

2

3



● F. T. Marinetti: "8 anime in una bomba". Edizioni futuriste di "Poesia" - 1919.

parolifero e la tavola parolibera Umberto Boccioni nel realizzare la prima scultura di figura umana ambiente compenetrandola di caseggiati cavalli in corsa piante nuvole e zone di luce solidificate rompe la eutritmia del corpo umano in pittura e scultura Antonio Sant'Elia fondendo la casa concepita da lui come una macchina gigantesca razionale la pagina e fecero esplodere i caratteri tipografici in tutte le

dinamismo urbanista distrugge l'antica idea di edificio immobile generatore di silenzio contemplativo e riposo Le parole in libertà futuriste che scaturirono dal primo Manifesto Futurista nel loro sforzo di cantare contemporaneamente le rapidità immaginose e il punto attimo-onnipresente spaccarono la pagina e fecero esplodere i caratteri tipografici in tutte le

F. T. Marinetti, *L'arte tipografica di guerra e dopoguerra*, GRAPHICUS, Anno XII, n. 5, Roma, 1942

in alto spingono il lettore verso altre piazze-pagine altri libri altre azioni".

Degno di nota come però, nelle pagine della stessa rivista, e nello stesso periodo, sta a Lagoni interpretare il ruolo di critico della grafica futurista, accusando di inapplicabilità al campo della tipografia l'esperienza parolibera futurista. In particolare, si esprime contro l'impaginazione della pagina pubblicitaria de *L'Italia Futurista* in questo modo:

A chi guarda la pagina nel suo assieme, manca quell'impressione di cose finite completa [...] ove gli annunci sono fatti e collocati in modo da farli risaltare singolarmente e da costruire collettivamente un complesso omogeneo, cioè una pagina estetica. La pagina [...] invece, oltre a non presentare nel suo assieme l'aspetto di una cosa armonica, è [...] per i suoi fini pubblicitari, un disastro. Infatti, in tutta pagina figurano ben 14 annunci, mai si sono composti con tale uniformità di stile e forza di caratteri da sembrare quasi una cosa sola [...] sì che fra essi si confondono. Chi sarà quell'industriale o commerciante che vorrà pagare un avviso che non sarà letto da alcuno o tutt'al più dagli amatori di rebus.

La grafica futurista è dunque considerata scriteriata, pecca di leggibilità e gerarchia informativa. La questione è ulteriormente grave nel momento in cui è di spazi pubblicitari, per i quali qualcuno ha pagato, che si parla. Lagoni, comunque, sostiene a

più riprese su *Graphicus* l'inapplicabilità della rivoluzione tipografica futurista al campo editoriale. Gli rispondono prima Carlo Frassinelli, che propone finanziamenti statali per la tipografia - proposte recepite da Marinetti nel suo manifesto *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani*<sup>16</sup> del 1923 - e poi Farfa che nel 1928 evidenzia come la libertà della tipografia futurista abbia al contrario giovato soprattutto all'ambito della grafica pubblicitaria.<sup>17</sup>

Tirando le somme, si può affermare però che, per quanto marginali e discutibilmente inefficaci, esistono caratteri tipici che definiscono la tipografia futurista. Alcune questioni vengono presentate nel già osservato *Manifesto della letteratura futurista*<sup>18</sup>, come l'abolizione della punteggiatura, l'impiego di segni matematici e musicali, il ricorso a spazi bianchi che indichino al lettore "i riposi o i sonni più o meno lunghi dell'intuizione" e l'uso di lettere maiuscole per evidenziare i "sostantivi che sintetizzano un'analogia dominante". Ancora Bona, poi, parla di "applicazione dei caratteri secondo un senso plastico, colori vivaci degli inchiostri e delle carte, dinamismo della pagina mediante righe oblique, verticali, smarginate, compenetrazione lirica di righe e blocchi di righe"<sup>19</sup>. Tschichold, invece, in un articolo della rivista di settore *Arts et métiers graphiques*, afferma che l'innovazione più straordinaria dei futuristi sia l'utilizzo dello spazio bianco, che cessa di essere un vuoto e diviene uno strumento funzionale per il tipografo.<sup>20</sup>

<sup>15</sup> G. Fanelli, E. Godoli, *Il futurismo e la grafica*, Edizioni di Comunità, Torino, 1989

<sup>16</sup> F. T. Marinetti, *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani*, Noi, II serie, a. I, n. 1, Roma, aprile 1923

<sup>17</sup> E. Godoli, *Il dizionario del futurismo*, ad vocem "Graphicus", vol. I, Firenze, Vallecchi, 2001, p. 561

<sup>18</sup> F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, Direzione del movimento futurista, Milano, 1912

<sup>19</sup> E. Bona, *Discorso in 2 tempi*, Campo Grafico, Milano, 3-4-5, 1939

<sup>20</sup> J. Tschichold, *Qu'est-ce que la nouvelle typographie et que veut-elle?*, *Arts et métiers graphiques*, n. 19, 1930



Rome. FTM and BCM in their apartment in Piazza Adriana, holding FTM's *Parole in libertà futuriste olfattive tattili termiche*. Portraits of FTM by Depero (left) and Rougena Zatkova (right) hang on the walls. Photo by Luxardo of Rome, 1932, fotografia, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University

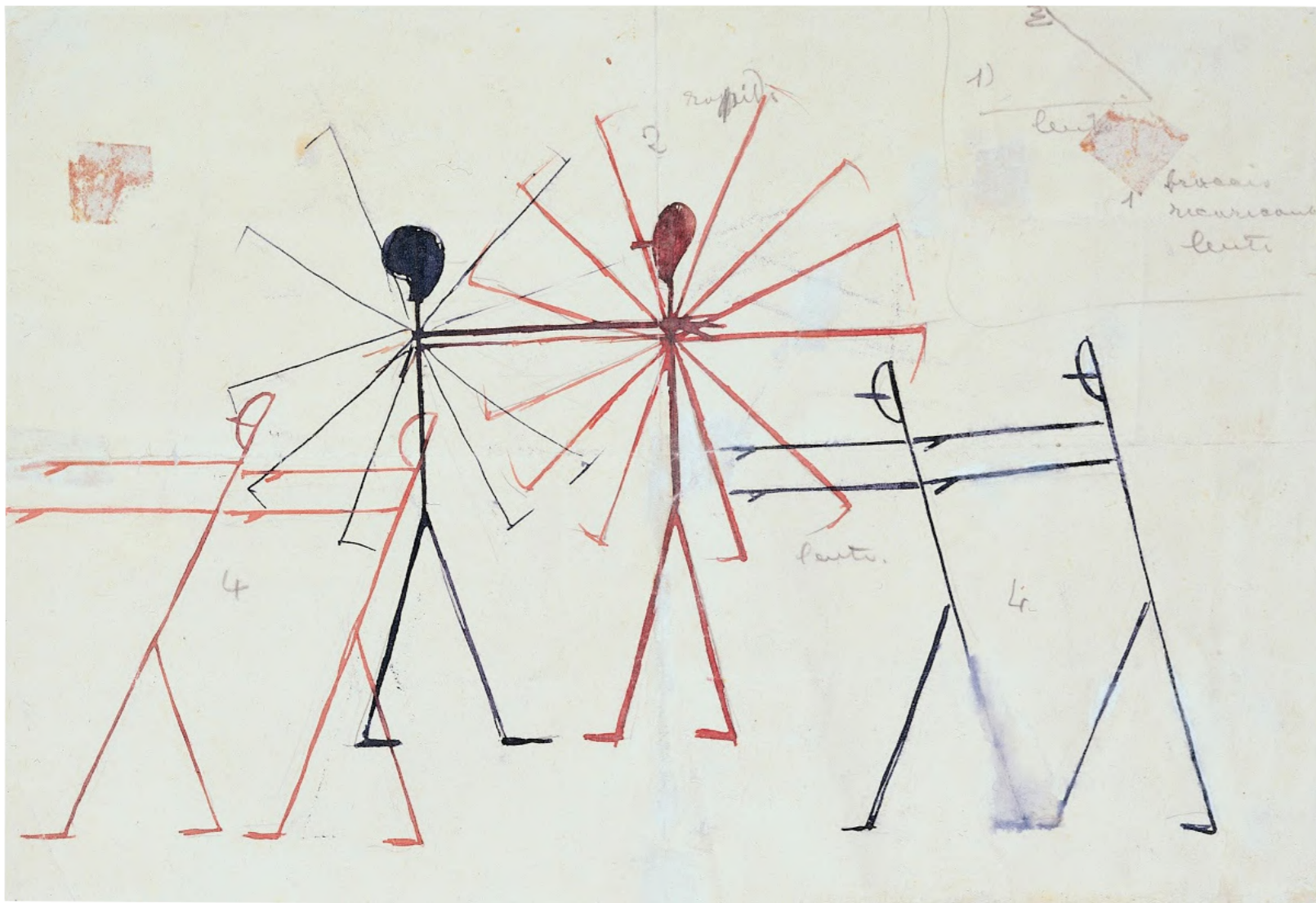
## Tecnica tipografica

Gli aspetti riguardanti la realizzazione pratica delle tavole e dei libri parolibri sono stati, di gran lunga, quelli meno riscontrabili nella bibliografia classica. Nonostante esistano numerose opere a sostegno e ricerca di quello che è stato il movimento futurista, poche si soffermano sugli aspetti tecnici con i quali sono state rese possibili queste parole impaginate in modi così inusuali ed avveniristici, soprattutto nel momento in cui si parla di pubblicazioni degli anni dieci del Novecento. È dunque proprio nel rapporto del futurista con l'officina tipografica, e quindi con il tipografo, che si concentra l'aspetto di ricerca del presente elaborato.

In merito al rapporto tra futuristi e tipografia, è giusto fare una premessa. L'atmosfera di rivoluzione tecnologica a cavallo dei due secoli che i futuristi così magistralmente colgono e cavalcano coinvolge anche il mondo della tipografia, con l'invenzione della Linotype (1886), in grado di comporre righe di caratteri meccanicamente, e successivamente della macchina Monotypecaster (1889), in grado di impostare i singoli caratteri automaticamente. Queste macchine rivoluzionarie che sostituiscono il lavoro

manuale del tipografo per la prima volta, grosse e scintillanti, non possono che essere di grande ispirazione ai futuristi. Buzzi, ne *I Tipografi*, scrive che "parolibertà / tipografia = poesia / tutti i corpi danzano aerei senza fili / [...] e la linotype è la madre elettrica della sinfonia!", rendendo questa invenzione una vera musa moderna della poesia. Balla, poi, nel 1914, progetta la performance *Macchina Tipografica*, nella quale attori si muovono in sincronia nel mimare i meccanismi di una grande macchina per riprodurre lettere enormi. Un balletto, in sostanza, che comunica una sostituzione uomo macchina, in linea con la ricostruzione dell'universo che lo stesso Balla promuoverà decenni dopo, facendosi carico della portata del cosiddetto Secondo Futurismo.

Ebbene: nonostante la grande fascinazione e la perfetta coincidenza con i propri principi di queste nuove ed emergenti tecnologie tipografiche, non è affatto attraverso di esse che sono state effettivamente prodotte le tavole parolibere futuriste. È necessario però procedere con ordine.



G. Balla, Bozzetto per *Macchina Tipografica*, inchiostro su carta, 1914



G. Balla, Bozzetto per *Macchina Tipografica*, inchiostro su carta, 1914

<sup>1</sup> F. T. Marinetti, *Zang Tumb Tuuum*, Edizioni futuriste di Poesia, Milano, 1919

<sup>2</sup> D. Cundy, *Marinetti and italian futurist typography*, *Art Journal*, Vol. 41, No. 4, *Futurism* (Winter, 1981), pp. 349-352, CAA, 1981

Per quanto riguarda il rapporto tra artista futurista e officina tipografica, è ovvio che diversi esponenti del movimento si collochino su diversi punti di questo spettro che può andare dalla totale assenza di contatti alla coincidenza tra disegnatore, compositore e stampatore. Osservando e ricercando documenti in merito a ciò, però, sembra prevalere la prima possibilità. Nonostante un buon numero di tavole parolibere siano completamente tipografiche, e un'altra buona fetta coinvolga almeno in parte il processo di componimento e stampa letterpress, è molto difficile trovare testimonianze, riferimenti o crediti a compositori di officine tipografiche, salvo due eccezioni.

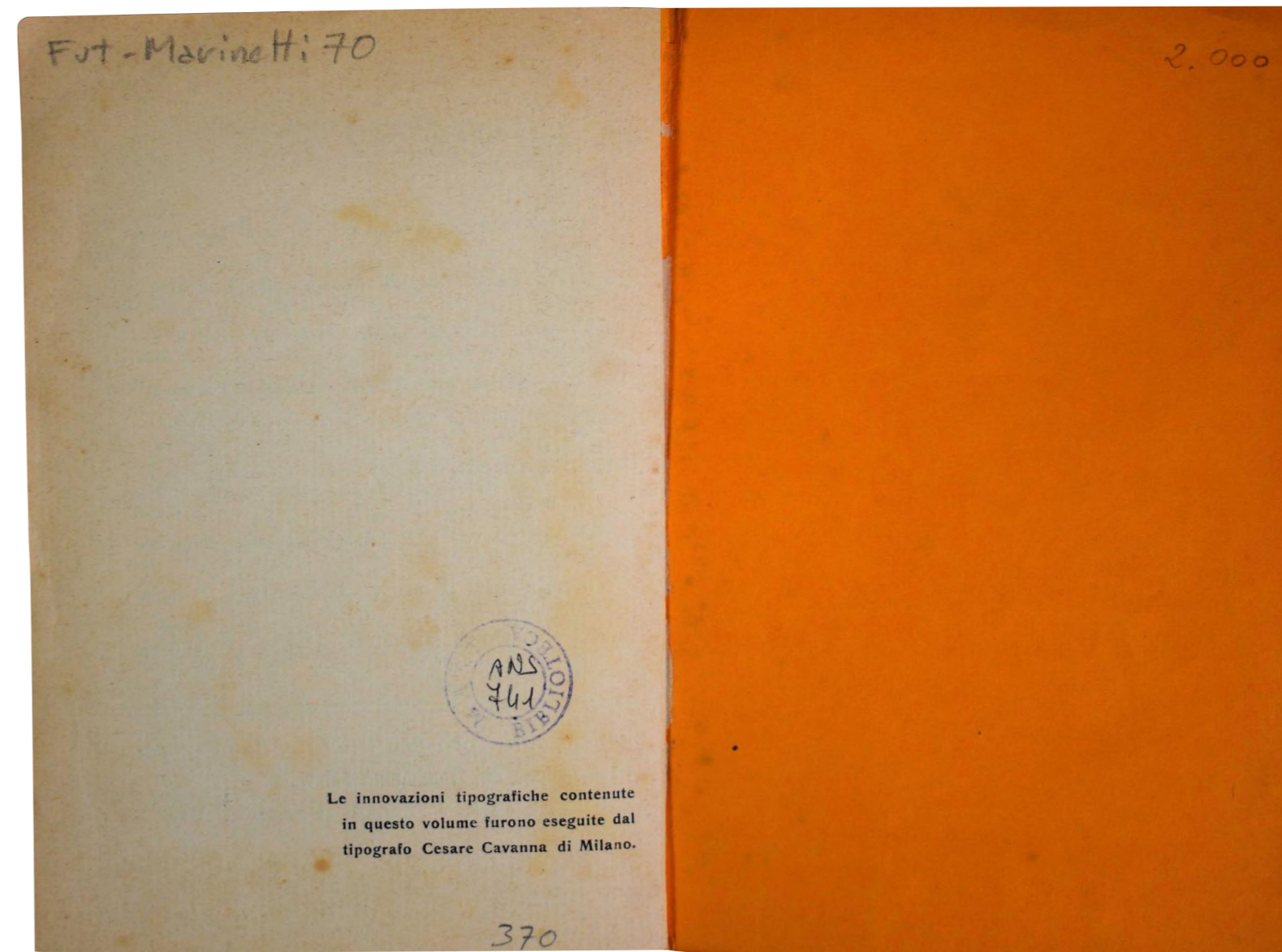
La prima, molto importante, proviene direttamente da Filippo Tommaso Marinetti, che nell'ultima pagina del capolavoro *Zang Tumb Tuuum* scrive: "Le innovazioni tipografiche contenute in questo volume furono eseguite dal tipografo Cesare Cavanna di Milano"<sup>1</sup>. Questa frase è molto importante, perché dimostra che c'è una distanza tra l'idea di Marinetti e la composizione/stampa effettiva delle sue opere, che però consistono, nel caso di *Zang Tumb Tuuum*, in passaggi di testo e tavole parolibere esclusivamente tipografiche. Ed è anche deducibile che Marinetti era così poco avvezzo al componimento tipografico da sentire l'esigenza di ringraziare chi avesse composto delle tavole così ambiziose al posto suo. Per quanto riguarda Cesare Cavanna, però, oltre che lavorasse nella

tipografia di Angelo Taveggia in via Ospedale 3 a Milano, non è dato sapere, né riscontrabile altrove, assolutamente nulla. L'autore materiale di composizioni così difficili e inedite non è in nessun modo conosciuto oltre ai suoi dati anagrafici.

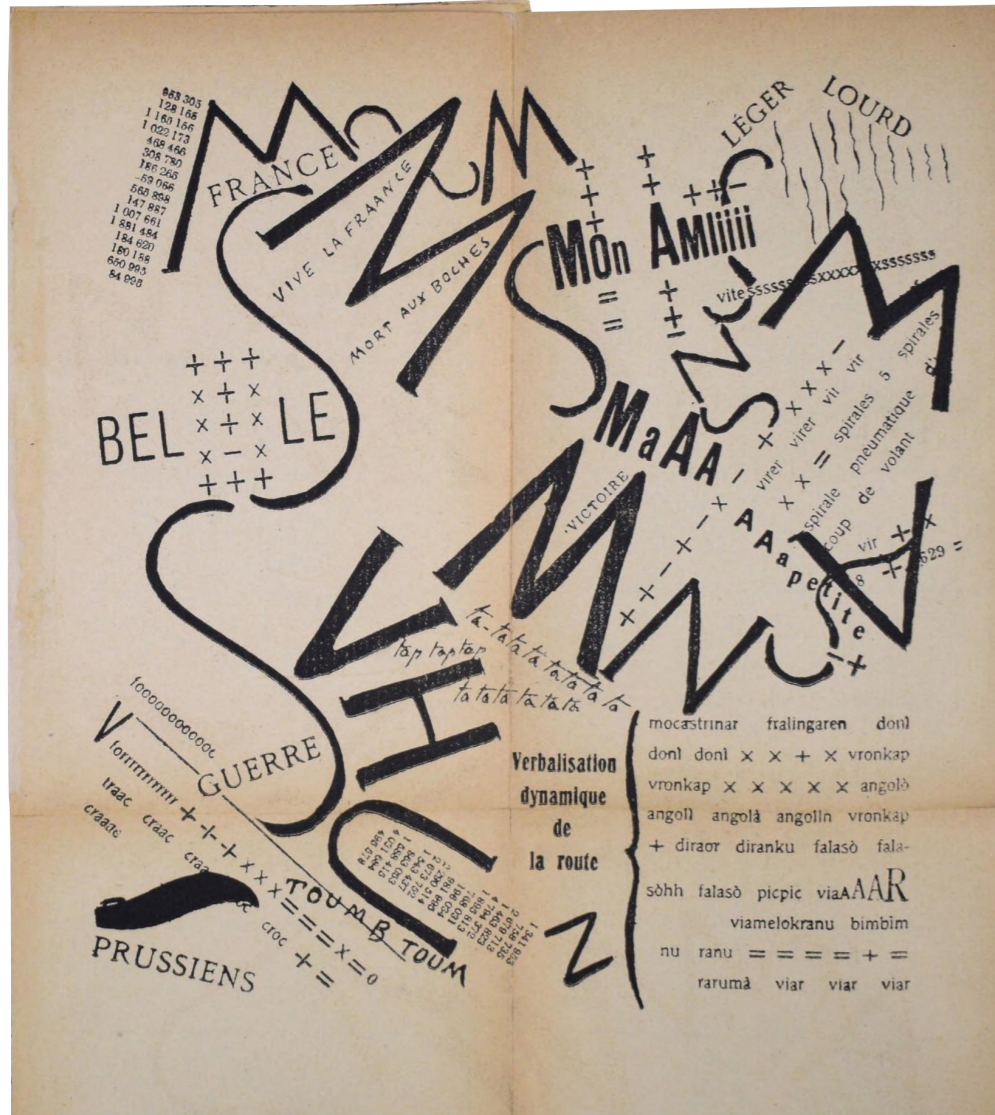
Per quanto riguarda i rapporti tra il fondatore del futurismo e il progetto tipografico, Cundy sostiene che generalmente i futuristi non avessero alcuna dimestichezza con quella tecnica, ma che quantomeno Marinetti, a Roma, avesse come vicino di casa proprio uno stampatore. È anche decisamente buffa e degna di nota la considerazione che fa rispetto alla sua composizione di tavole parolibere:

Marinetti's innovations did not make use of the advances of modern printing technology. The most successful "parole in Libertà" employed obsolescent wood and foundry types in arrangements realizable only by multiple handset pressings. They required the use of outdated equipment - unusual furniture and moulds to hold the type in place. The composing time for such experiments must have been phenomenal, as different sorts in different sizes were intermingled to evoke the effects desired. The reader may experience the concise, meteoric efficiency of Marinetti's settings, but his printer never did.<sup>2</sup>

Dunque, ad avvalorare la tesi riguardo la sostanziale incompetenza di Marinetti in tipografia (che, di fatto, emerge nei suoi



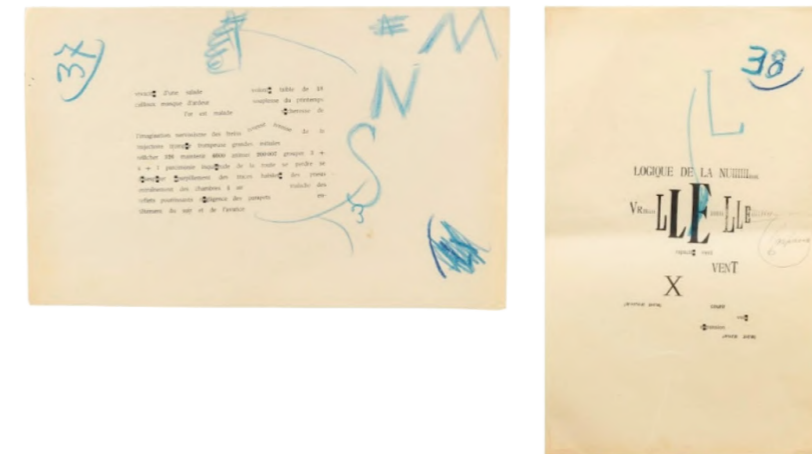
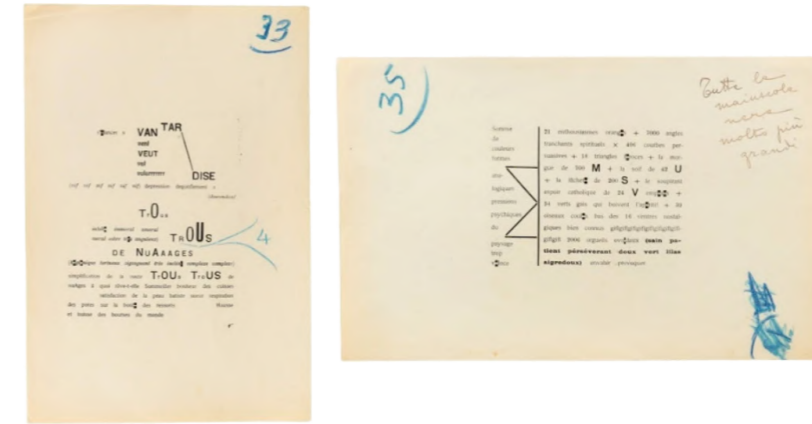
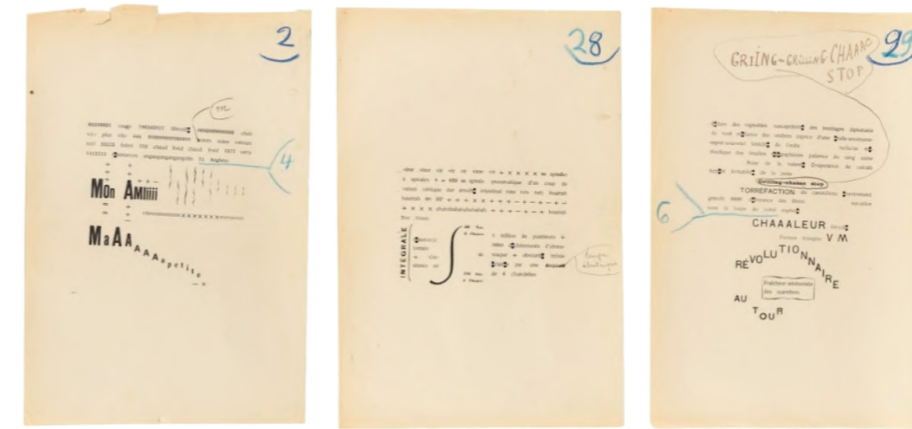
F. T. Marinetti, *Zang Tumb Tuuum*, Edizioni futuriste di Poesia, Milano, 1919



Una delle più famose tavole di *Le mots en liberté futuristes*, nella quale sono evidenti sia l'utilizzo di cliché di legno (si nota la porosità dai riempimenti delle grandi "M" disegnate, e per questo motivo si deduce anche non fosse legno di grande qualità), sia l'utilizzo di più passate sul medesimo foglio (dalle sovrapposizioni in basso a sinistra, per esempio). F. T. Marinetti, *Après la Marne, Joffre visita le front en auto, Le mots en liberté futuristes*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano, 1919

scritti sempre superficiali in merito), viene fatto notare come i suoi metodi fossero, per usare un termine che gli appartiene, "passatisti". Non erano infatti utilizzate nuove tecnologie di stampa (come le citate Monotype o Linotype), ma anzi caratteri di legno "antiquati" e disposizioni rese possibili solo da più passate sul medesimo foglio. Al contrario quindi dell'effetto sortito, cioè di una istantanea percezione sensibile del racconto illustrato, il procedimento di creazione delle suddette tavole doveva essere lungo ed estremamente macchinoso. L'unica concessione alla modernità editoriale, come puntualizza Godoli nel *Dizionario del Futurismo*, è quella implicita nella pubblicazione di massa dei volantini e delle riviste.<sup>3</sup>

Va anche fatto notare, però, come esistano prove che testimoniano quantomeno il coinvolgimento attivo di Marinetti nel processo di stampa, per la precisione bozze che presentano alcune sue correzioni a matita, con osservazioni tecniche riguardanti interlinea, correzioni, cambi di corpo, aggiunte o sostituzioni di caratteri e annotazioni sui clichés. Esiste anche una prova di stampa della versione francese del volume *Zang Tumb Tuuum* corretta dall'autore nei medesimi canoni.



Prove di stampa corrette da Marinetti per *Vitesse en automobile* del 1915

100

### Bombardement

1 2 3 4 5 secondes canons de siège  
 éventrer le silence par un accord **tam-**  
**toumb** aussitôt **hos-hos** tous les  
**hos** s'en emparer vite **harpiller**  
 au loin infini au diable Dans  
 le centre de ces **tam-toumb**  
 aplatis ampleur 40 kilomètres car **bondir**  
 2 3 6 8 **lats** massues coups de poing  
 coups de tête batteries à tir rapide Vio-  
 lence **oci-nulari** jeu de pendule fa-  
 tali **cotte** basse grave lenteur appa-  
 scander les **ranges** tous très **xumes** très  
 fous fous tous très **agals** altos de la ba-  
 taille Furie **angoisse** hors d'haleine **oreilles**  
 Mes oreilles mes  
 narines ouvertes  
 attention quelle joie que la vôtre ô mon  
 peuple de **sens** voir ou **flairer** boire tout  
 tout **tatatatatata** les mitrailleuses  
 crier se tordre sous 1000 morsures gifles  
**trak-trak** coups de fringue coups de  
 fouet **pie-pae-poum-toumb** jongleries  
 bonds de clowns en plein ciel hauteur 200  
 m. c'est la fusillade En contrebass esclaf-  
 fements de **marçages** rires **buttes**  
 chariots aiguillons platte de chevaux **cats-**  
 sons **fic flac zang-zang-chaak-chaak**  
 cabrements **patatraak** **clabous-**  
 sements **crinières** hennissements **iiiiiiii**  
 tobu-tobu tintements 3 bataillons bulgares  
 en marche **croooo-epaaac** (LENTEMENT  
 MESURE A DEUX TEMPS) Choumi  
 Maritza o Karvavena cris d'officiers s'entre-  
 choquer plats de cuivre **pam** **ici (VITE)**  
**pae** la-bas **boum-pam-pam-pam-pam**  
 ici la plus loin tout autour très haut  
 attention nom-de-dieu sur la tête **chaak**  
**stant** flammes

Zang  
Zang

101

flammes flammes  
 flammes flammes flammes  
 flammes rampe des forts li-bas  
 flammes

Choukri-Pacha **phone** ses ordres à 97  
 forts en turc en allemand allô **Ibrahim**  
**Rudolf allô allô** acteurs rôles  
**hos-souffleurs** décors de  
 fum **forêts** applaudissements odeur-foin-  
 boue-crottin je ne sens plus mes pieds  
**glac** odeur de moisi pour  
 riture gongs flûtes clarines pipeaux partout  
 en haut en bas oiseaux gazouiller **liti-**  
 tude ombrages verdeur **LEONIDEUX**  
 piturages **tam-toumb-toumb-toumb-toumb-**  
**toumb-toumb-toumb-toumb-**  
**toumb-toumb-toumb-toumb-**  
 des fous frappent à coups redoublés sur  
 les professeurs d'orchestre ceux-ci court  
 battus jouer jouer Grands fracas bien  
 loin d'effacer boire les bruits menus les  
 revomir les **riser** **hops** de leur bouche  
**no** grand'ouverte diamètre 1 kilomètre  
**bris** d'hos dans ce théâtre de fleuves  
 villes villages assis monts **detous** re-  
 chenus dans la salle Maritza **Tungia**  
**coeur** Rhodope 1<sup>er</sup> et 2<sup>es</sup> rang  
**loges** **huigoites** 2000 shrapnels  
 gestulation explosion **zang-toumb** mou-  
 choirs blancs pleins d'or **toumb-toumb**  
**puage** **poulailier** 2000 grenades  
 tonnerre d'applaudissements Vite vite quel  
 enthousiasme s'arracher **figrasses** chevelures  
**hebres** **zang-toumb-toumb** orche-  
 stre des bruits de guerre se gonfler sous  
 une note de silence suspendue  
 en plein ciel ballon captif doré  
 contrôlant le tir **parc** **ostatique** **Kadi-Keuy**

Zang

59

### Hadirlik quartier général turc

enthousiasme des nizamiés tral-  
 nassement débraillement des mustafiz redif  
 barbe cheveux blancs ihtyats  
 musulmans et non musulmans Grecs Bul-  
 gares Macédoniens Israélites Arméniens ap-  
 pelés sous les drapeaux turcs

### PENDAISON

1 2 3 4 5  
 traitres espions déserteurs professeurs Bulgares

cadavres sandwiches portant sur le ventre  
 affichée la sentence-réclame  
 mêle officiers et bestiaux Ismail-  
 Pacha commandant la citadelle Fuad-Bey of-  
 ficier d'état-major chevaux mulets chars  
 talikas ordre de se ravitailler  
 pour 2 mois ne plus circuler à  
 partir de 7 heures soir population d'An-  
 drinople (55.000 Turcs + 20.000 Grecs +  
 10.000 Bulgares + 6.000 Arméniens +  
 20.000 Israélites = 120.000 bouches soit  
**ou coupée** 240.000 oreilles pleines du  
 tatatatatatata des mitraze aux avampostes

Zang Toumb Toumb  
 française

Prova di stampa della versione francese con correzioni. Si notano anche molti glifi mancanti in corrispondenza di accenti assenti nella lingua italiana. (F. T. Marinetti, *Zang Toumb Toumb francese*, 1919)

<sup>3</sup> E. Godoli, *Dizionario del futurismo*, Vallecchi editore, 2001

<sup>4</sup> G. Papini, *Dichiarazione al Tipografo*, *Lacerba*, a. II, n. 9, 1914

<sup>5</sup> A. Soffici, *BİFŞZF+18*, Vallecchi Editore, Firenze, 1919

Il secondo passaggio che realmente testimonia un futurista più legato al contesto dell'officina tipografica è il testo *Dichiarazione al tipografo* di Papini, pubblicata nel 1914 su *Lacerba*. Eccone un estratto:

Ho sempre lavorato per te - e tante volte hai lavorato per me. [...] Ma io ti voglio bene. Mi piaci. Mi affido a te, da quattordici anni. Sei il confidente, il primo confidente dei miei pensieri, delle mie fraseggiate malinconie. Siamo amici, se vuoi. [...] Fra noi ci s'intende. Fissato il corpo e il carattere ognuno torna al suo lavoro. Io lascio nelle tue mani quel che ho di più caro in quel giorno. Ti lascio un tanto d' anima mia sgocciolata in inchiostro e tu pensi a tradurla in metallo. [...] T'ho aperta l' anima mia come un libro non corretto; e ho riassetato colle tue pinzette le linee più gelose del mio pensiero. [...] Siamo fratelli, tipografo. Anch' io, come te, prendo i pensieri leggeri sottili leggeri volanti leggeri, che leggo nell' aria dinanzi a me e li solidifico e li appesantisco nel piombo della parola precisa, sulla carta tangibile e geometrica che li chiude come il telaio di una finestra chiude in quadrati l'infinito del cielo. Amo la macchina che mai si riposa e ripete a ogni istante le sue pagine uguali come le lezioni di un vecchio maestro. Amo la monotype col suo pozzo bollente di piombo fuso e la sua complicata precisione di bestia meccanica. <sup>4</sup>

Il testo è scritto con estrema commozione e dolcezza, e in più riprese Papini mette sullo stesso piano il proprio tipografo con

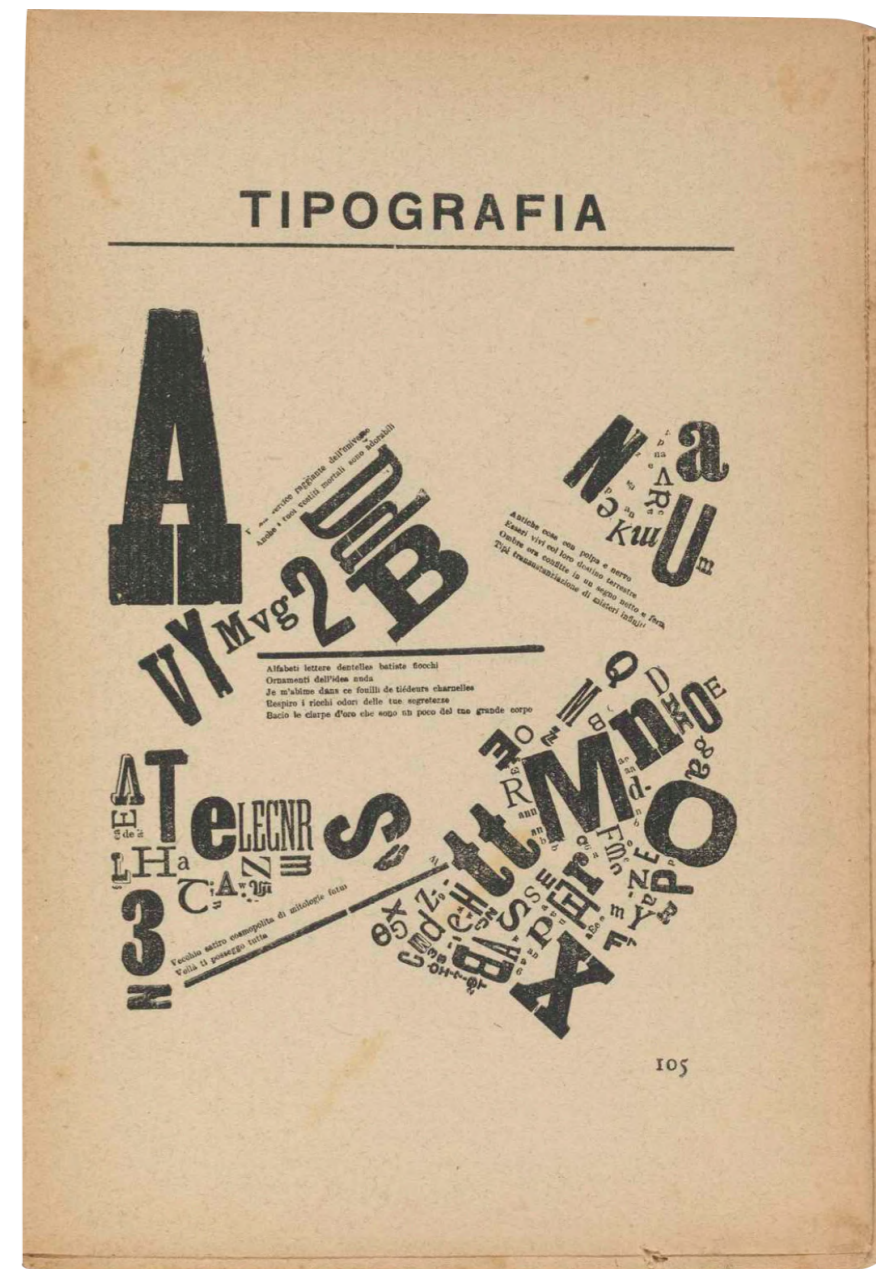
gli amori della sua vita giovanile o con un fratello. Con questo sentitissimo tributo, l'autore ci permette di comprendere alcune cose importanti. Il testo presenta spiragli che permettono di vedere come funzionasse l'operazione di stampa delle tavole futuriste, come “io lascio nelle tue mani quel che ho di più caro in quel giorno. Ti lascio un tanto d' anima mia sgocciolata in inchiostro e tu pensi a tradurla in metallo”. Diventa certo dunque che il futurista consegna qualcosa fatto a mano, mentre in tipografia l'operaio si adopera a comporla, traducendola in caratteri metallici, e a stamparla. Papini, inoltre, dimostra una certa dimestichezza del settore, citando strumenti precisi e operazioni tecniche (“ho riassetato colle tue pinzette le linee più gelose”). Seguono infine considerazioni in pieno stile futurista sulla potenza della nuovissima Monotype, con “la sua complicata precisione di bestia meccanica”.

Degno di nota, infine, è Soffici, stretto collaboratore di Papini. Con la sua opera *BİFŞZF+18*<sup>5</sup>, e anche solo dal titolo, che leggenda narra fosse nato dalla caduta accidentale di alcuni caratteri tipografici, è del tutto evidente che fosse, tra i futuristi, il più avvezzo al componimento tipografico, tant'è che di fatto impaginava la rivista *Lacerba* che molto importante fu per i futuristi e per le tavole parolibere soprattutto. All'interno di questa importante opera, peraltro, vi è una tavola intitolata proprio *Tipografia*. Mancano però, per quanto lo riguarda, riferimenti espliciti

all'attività dentro l'officina tipografica.

Il primo aspetto chiave per comprendere la realizzazione di queste opere emerge grazie alla collaborazione di Giacomo Coronelli e Libreria Antiquaria Pontremoli: diventa chiaro che, nella grande maggioranza dei casi, l'artista si limitasse a disegnare la tavola parolibera, recapitando poi il foglio al tipografo che doveva, nel modo più fedele possibile, riprodurre il disegno componendo graficamente dei caratteri tipografici. Lo spiega bene Bartram ponendosi il medesimo quesito e riconoscendo sia, almeno in parte, un “mistero”:

How the poets conveyed their ideas to the printer is a bit of a mystery. Although some of the effects could be achieved by pasting up type pulls, others must have been created in the setting. And how did they obtain all those varied types, and instruct the way they were to be used? Particularly when they were 'al fronte'. Despite the variety of types found in these poems, the same ones can be found recurring throughout the whole four-year period - the two of “Lacerba” and the two of “L'Italia Futurista”. Furthermore, the same types are also found within the main body of the journals. Can it be that these poets merely provided pencil layouts and instructions as a guide for the printer of the journals, who would himself create the poems in type? There is no other explanation, especially as several poems occur on the same page, neatly fitted into the space available - whole page, double



A. Soffici, *BİFŞZF+18*, Vallecchi Editore, Firenze, 1919



<sup>6</sup> A. Bartram, *Futurist Typography and the liberated text*, Yale University Press, 2005

<sup>7</sup> *Ibidem*

column, quarter page or whatever. [...] This unnamed Florentine printer is the real hero of Futurist typography. <sup>6</sup>

L'autore di *Futurist Typography and the liberated text* giunge alla medesima conclusione: l'unico modo con cui dei futuristi al fronte potevano produrre tavole parolibere era quello di affidare completamente, e a distanza, la composizione a una tipografia. Bartram spiega anche, giustamente, che “questo anonimo stampatore fiorentino è il vero eroe della tipografia futurista”, dal momento che non si sa quasi mai nulla a riguardo di chi, materialmente, queste tavole le produceva con un grande grado di autonomia affidandosi a semplici schemi disegnati a mano. A questo proposito vengono in aiuto ricerche su Tzara, grandissimo esponente del dadaismo, che come abbiamo osservato ha prodotto tavole simili a quelle futuriste. Nel medesimo volume viene scritto questo:

Who set this material, and how? Also, what part did Dada's 'chance' really play? Tzara had direct involvement, providing hand-drawn layouts, even indicating specific typefaces. 'I ask simply that you scrupulously respect the typographic form.' And 'I ask you to pay attention to the outside curves on both sides and put much white space around them, to use as much as possible small, complex and very dark characters'. [...] So chance was allowed only limited input, especially as Tzara's chosen typesetter was that same very experienced Albert-Birot. <sup>7</sup>

Anche nel caso di Tzara, tutto ciò che il tipografo riceveva era un semplice disegno di come, idealmente, la tavola sarebbe dovuta diventare, con tanto di indicazioni dell'autore che chiedeva piena fedeltà e alcuni dettagli specifici. E per concludere gli apporti che questo volume ha dato all'elaborato, è molto utile osservare questo estratto che parla di un'intervista ad Albert-Birot, proprio lo stampatore di riferimento di Tristan Tzara:

'You mean, the printer was just given the original of a calligramme and that was all?'  
'Yes.'  
'They were not easy to set in type. What did they use to make the type stand in the right position?'  
'[...] Well, yes, difficult, but well, ingenuity! One would use anything, anything whatsoever, anything that would make it stand.'  
His eyes searched around, as if he were looking for a matchstick, a toothpick, a broken button, or a bit of lead, but as there was nothing of the sort in his field of vision he waved his hand and dismissed the subject. 'But,' I persisted, 'the execution of an ideogram couldn't have been entirely anonymous. Old engravings, after all, were signed both by the author and the engraver. Why should it be different with calligrammes? Surely, one needed not only a master printer but a man of great sensitivity to set up a calligramme in type. [...]'  
So - as I have often wondered with similarly

scattered, hard-to-set typography - how much did the final success of such work depend upon the typesetter? Clearly, a lot. <sup>8</sup>

Da questo importante passaggio si deducono varie cose, che verranno poi confermate nella fase di ricerca con Sandro Berra della Tipoteca Italiana e con Daniele Milani (in collaborazione con Luigi Lanfossi del Museo della Stampa e Stampa d'Arte a Lodi "Andrea Schiavi"). La prima è che nel comporre queste tavole inusuali erano necessari artifici inusuali: nel testo si legge che anche oggetti come stuzzicadenti, un bottone rotto o un fiammifero potevano risultare utili. In particolare, all'epoca comporre testi obliqui con le tradizionali forme da stampa non era agevole; i caratteri andavano tenuti fermi legandoli con lo spago o bloccandoli con zeppe di legno, di ferro <sup>9</sup> o persino colando del gesso nella cassaforma.<sup>10</sup>

È degno di nota, poi, che Marinetti creò persino le “Edizioni Futuriste di Poesia” riservate a “quelle opere assolutamente futuriste che per la violenza e l'estremismo del pensiero e per le difficoltà tipografiche non possono essere pubblicate dagli altri editori”. <sup>11</sup> Il fondatore risulta dunque consapevole della grande stranezza e originalità della stampa che le parole in libertà richiedevano, tale dal dover fondare un editore a parte, che effettivamente produrrà i volumi più ambiziosi, quali *Le mots en liberté futuristes*<sup>12</sup> e *Zang Tumb Tuuum*.<sup>13</sup>

Viene ribadita dunque l'importanza del tipografo, ma soprattutto il mistero per il quale questo, nella grande maggioranza dei casi, rimanesse completamente anonimo, nonostante il grande apporto di responsabilità e ingegno necessari per rendere realtà delle idee così bislacche.

<sup>8</sup> A. Bartram, *Futurist Typography and the liberated text*, Yale University Press, 2005

<sup>9</sup> R. Falcinelli, *Filosofia del graphic design*, Einaudi, 2022

<sup>10</sup> R. Hollis, *Graphic Design - A Concise History*, Thames & Hudson, 2002

<sup>11</sup> L. Caruso, S. Martini, *Tavole Parolibere Futuriste*, Liguori, 1977

<sup>12</sup> F. T. Marinetti, *Le mots en liberté futuristes*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano, 1919

<sup>13</sup> F. T. Marinetti, *Zang Tumb Tuuum*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano, 1912

30  
= La voce dell' ANTENNA =

giardini } verde-freddo  
prati } verde-caldo  
campi } verde-vitreo  
verde-muschio e verdazzurro.

Estensione di tappeti grezzi di sabbia, rattoppati di cespugli, pettinati di grano, annodati di trifoglio.

Zampillano da essi fasci di lingue seghettate, lame verdi flessuose, fra piccole corolle di fiori vivi e serpi d'erba con la coda-radice infissa al suolo.

Erbe odorose, mangerecce, fiori superbi dai visi di carne, con lingue, occhi e stelle in fronte.

Vestiti a festa, sorridenti, precisi, ritagliati da mani delicatissime.

Le antenne metalliche delle radio-stazioni scattano da questi tappeti vasti ed intricati, come alti pistilli meccanici, di luce, fuggenti dalla terra.

Luci ed aste che si flettono al

LA VOCE dell'ANTENNA

giardini | verde-freddo  
prati | verde-caldo  
campi | verde-vitreo  
verde-muschio e verdazzurro.

Estensione di tappeti grezzi di sabbia, rattoppati di cespugli, pettinati di grano, annodati di trifoglio.

Zampillano da essi fasci di lingue seghettate, lame verdi flessuose, fra piccole corolle di fiori vivi e serpi d'erba con la coda-radice infissa al suolo.

Erbe odorose, mangerecce, fiori superbi dai visi di carne, con lingue, occhi e stelle in fronte.

Vestiti a festa, sorridenti, precisi, ritagliati da mani delicatissime.

Le antenne metalliche delle radio-stazioni scattano da questi tappeti vasti ed intricati, come alti pistilli meccanici, di luce, fuggenti dalla terra.

Luci ed aste che si flettono al vento:  
su su su sottili  
su su su d'acciaio  
su su su intrecciate.

Dalle loro punte estreme partono le acustiche membrane delle onde di Hertz:  
tinn tinn tinn tinn  
pee pee pee pee  
espandersi - circoli - onde - timbri...

antenne:

alti fiammiferi del suono, occhi della terra lanciati dai lumaconi delle valli, per vedere, spiare e controllare lo spazio e gli orizzonti.

Orecchie della terra, sradicate e sospese nelle altitudini per udire, ascoltare i richiami, le voci dei pericoli, dei naufraghi, dei disperati.

Timpani d'aria, attenti alle più misteriose vibrazioni.

Tinn tinn tinn tinn  
pee pee pee pee  
S. O. S. 35 nord 4.7 ovest.

I contatti battono i denti della febbre. Le sillabe escono ad una ad una come quelle di un moribondo

... gol-fo a-gi-ta-tissimo e-quipaggio dispe-rato ten-ta salva-re na-ve sbandata. ca-pi-ta-no scom-par-so pee pee pee S. O. S. in-cen-dio a bor-do ciurma e passeggeri im-paz-ziti Pee-pee-pee S. O. S. 35 nord 4.7 ovest

silenzio

Fremito improvviso di dieci aeroplani nel capannone. Sveglia. Gettano le coperte - sgusciano dalle tende - spalancano le porte, ro-

vento:

31  
su su su sottili  
su su su d'acciaio  
su su su intrecciate

Dalle loro punte estreme partono le acustiche membrane delle onde di Hertz:

tinn tinn tinn tinn

pee pee pee pee

espandersi - circoli - onde - timbri...

Antenne:

alti fiammiferi del suono - occhi della terra lanciati dai lumaconi delle valli, per vedere, spiare e controllare lo spazio e gli orizzonti.

Orecchie della terra, sradicate e sospese nelle altitudini per udire, ascoltare i richiami, le voci dei pericoli, dei naufraghi, dei disperati.

Timpani d'aria, attenti alle più misteriose vibrazioni

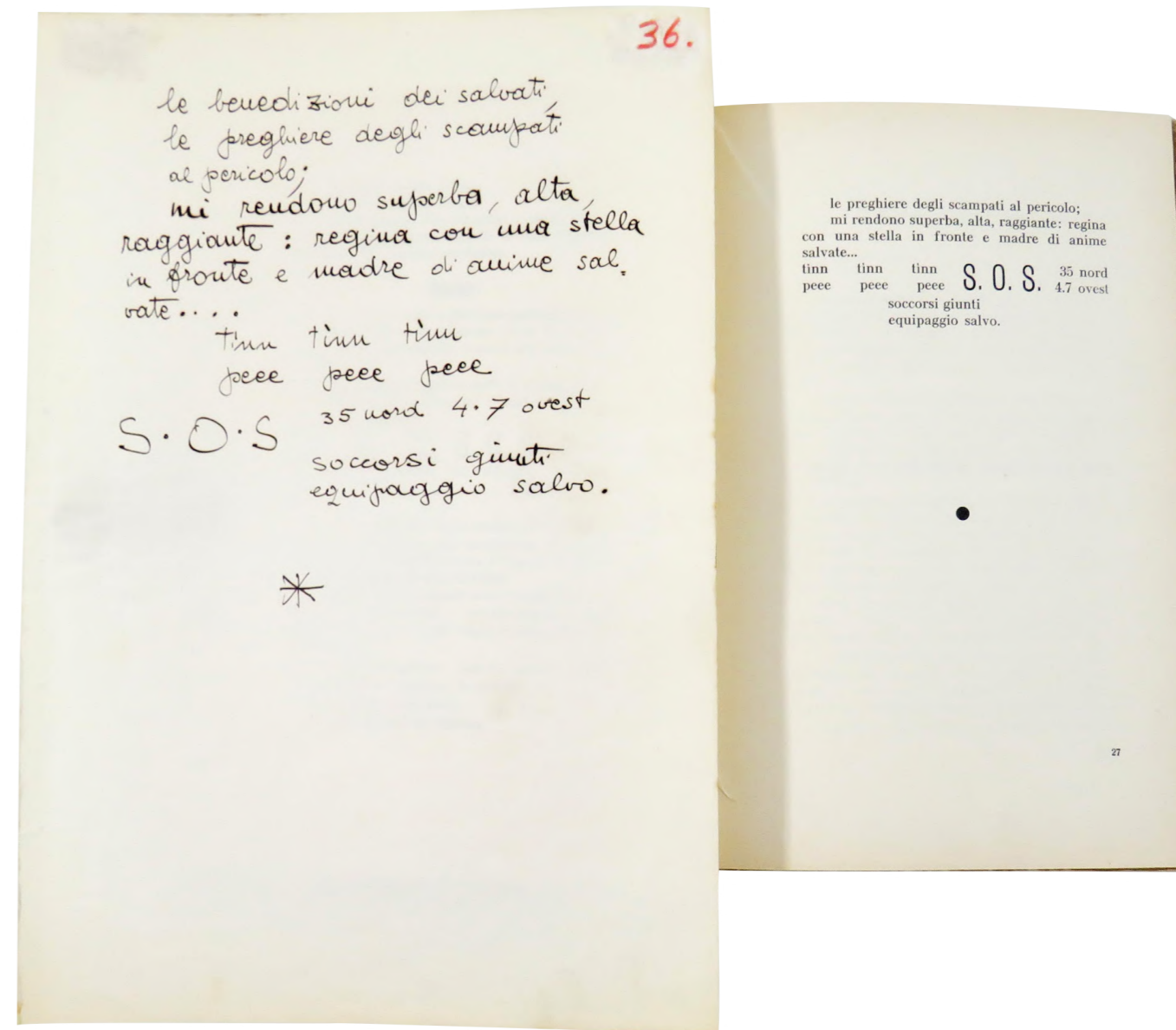
tinn tinn tinn tinn

pee pee pee pee

S. O. S. 35 nord 4.7 ovest

Tornando al contributo di Libreria Antiquaria Pontremoli, è stato possibile reperire una prova inconfutabile riguardo la corrispondenza disegno dell'artista futurista - impaginato finale, avendo reso gentilmente disponibili le fotografie del manoscritto autografo di Depero per l'opera *La voce dell'Antenna*, messo a confronto con la pubblicazione finale.

È interessante notare che, a parte piccoli accorgimenti, come la grafica delle righe con i grandi "S.O.S." che, per comodità, è stata omologata a una singola versione, a differenza del manoscritto che ne presenta di varie, l'impaginato è sorprendentemente fedele al progetto di Depero, che a sua volta non è particolarmente ambizioso e prevede di essere composto tipograficamente. Le parentesi, i rientri, gli spazi bianchi e i punti di sospensione sono rispettati severamente. Comprendendo quanto potesse essere utile reperire i manoscritti originali e confrontarli con le stampe finali, è iniziata una fase di ricerca proprio in questa direzione, in modo tale da capire sempre meglio il lavoro taciuto del tipografo di quegli anni. È stato possibile ritrovare vari altri documenti.

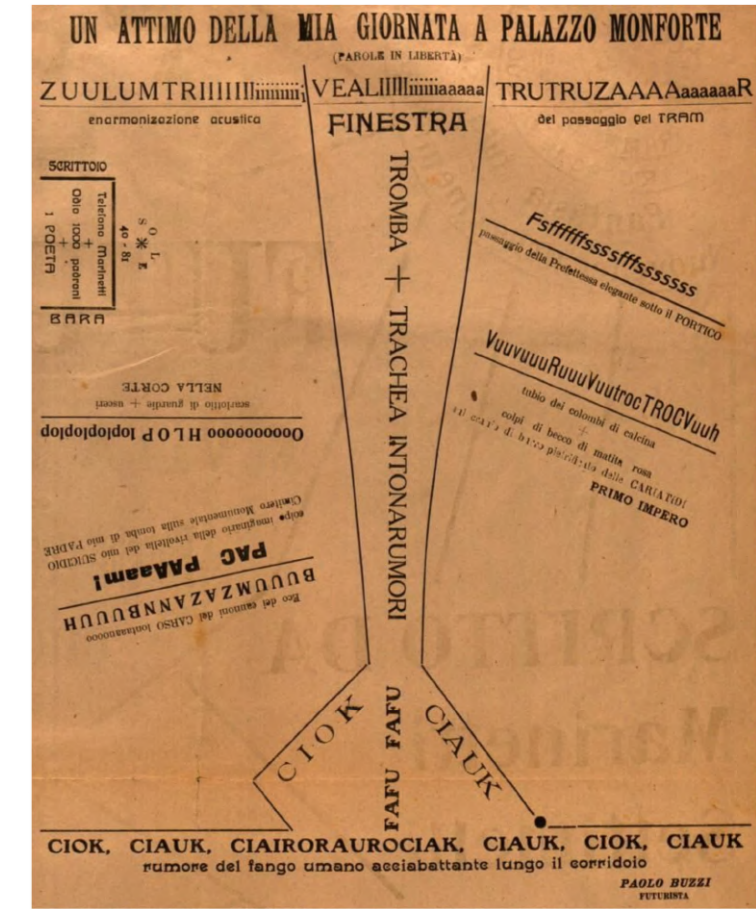


Questa tavola rientra nell'iconografia delle tavole parolibere che rappresentano "un attimo" o "un istante", intendendo trasmettere tutte le sensazioni percepite dall'autore in un determinato luogo e tempo grazie all'invenzione delle parole in libertà che, per la prima volta, permettono di ricreare la simultaneità. In questo caso Buzzi si trova a Palazzo Monforte, a Milano (città in cui il futurismo, di fatto, nasce), di cui delinea alcuni elementi quali la finestra, il corridoio e uno scrittoio. L'autore si concentra sui rumori: vi sono tram fuori dalla finestra, strumenti di musica futuristi come "intonarumori", piccioni, il passaggio di una donna elegante, e ovviamente c'è posto anche per rumori guerreschi, con l'eco di battaglia dalle montagne del Carso e uno sparo di revolver che è addirittura un colpo "immaginario del mio suicidio" sulla tomba del padre. Oltre a mescolarsi i sensi, dunque, si mescolano i piani della realtà e del tempo, le fantasie future alla cronaca dell'istante che si sta vivendo. Il tutto si conclude col poderoso (perché riportato con un carattere dal peso particolarmente grande) "ciok, ciawk" del "fango umano" che cammina (o meglio, "acciabatta") in corridoio.

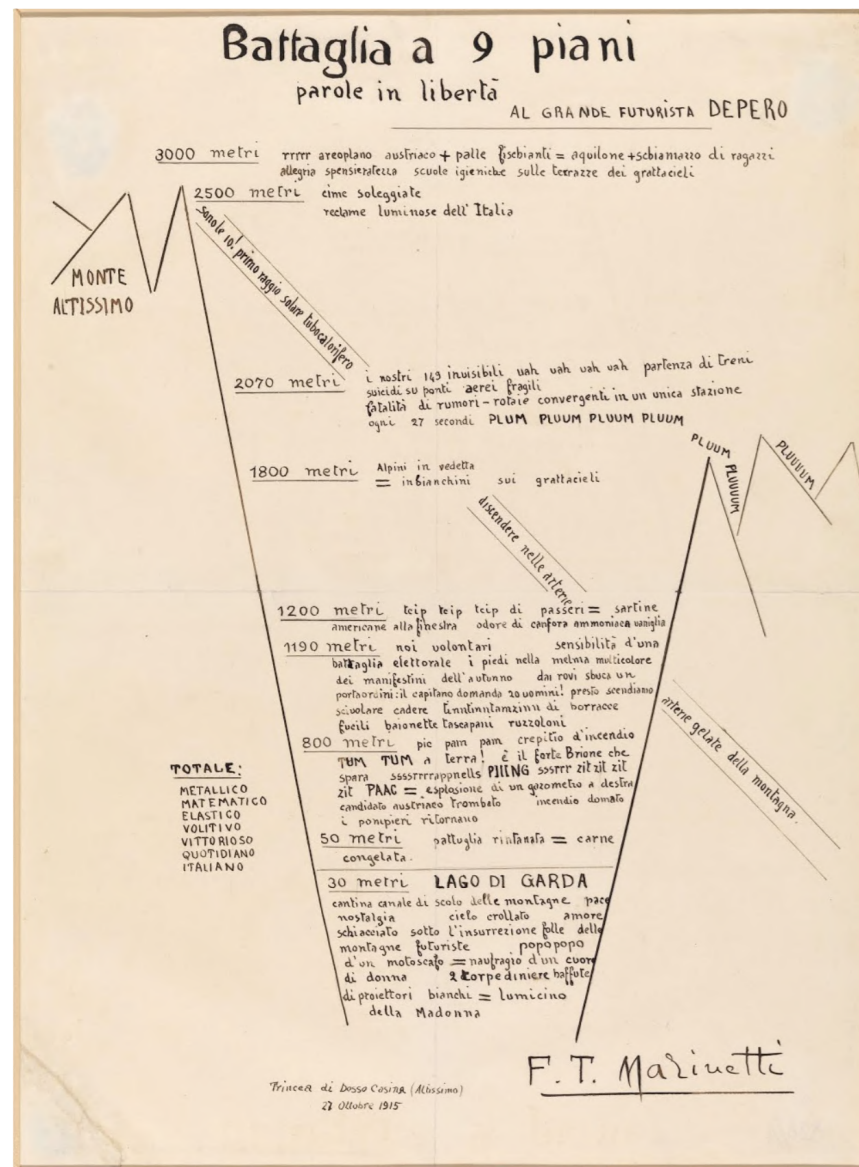
Ancora una volta la composizione è fedelissima, anche, per esempio, nell'inclinazione delle scritte laterali. Quasi nessun elemento nel manoscritto non è stato tradotto tipograficamente. L'unica variazione è nella parte bassa del componimento, dove le due linee centrali al posto di convergere si aprono spezzandosi, forse per l'aggiunta dei "fafu fafu" che nel manoscritto non vi sono e che, altrimenti, non avrebbero trovato posto.



P. Buzzi, *Un attimo della mia giornata a Palazzo Monforte*, manoscritto, 1916



P. Buzzi, *Un attimo della mia giornata a Palazzo Monforte*, *L'Italia Futurista*, a. I, n. 7, 1916

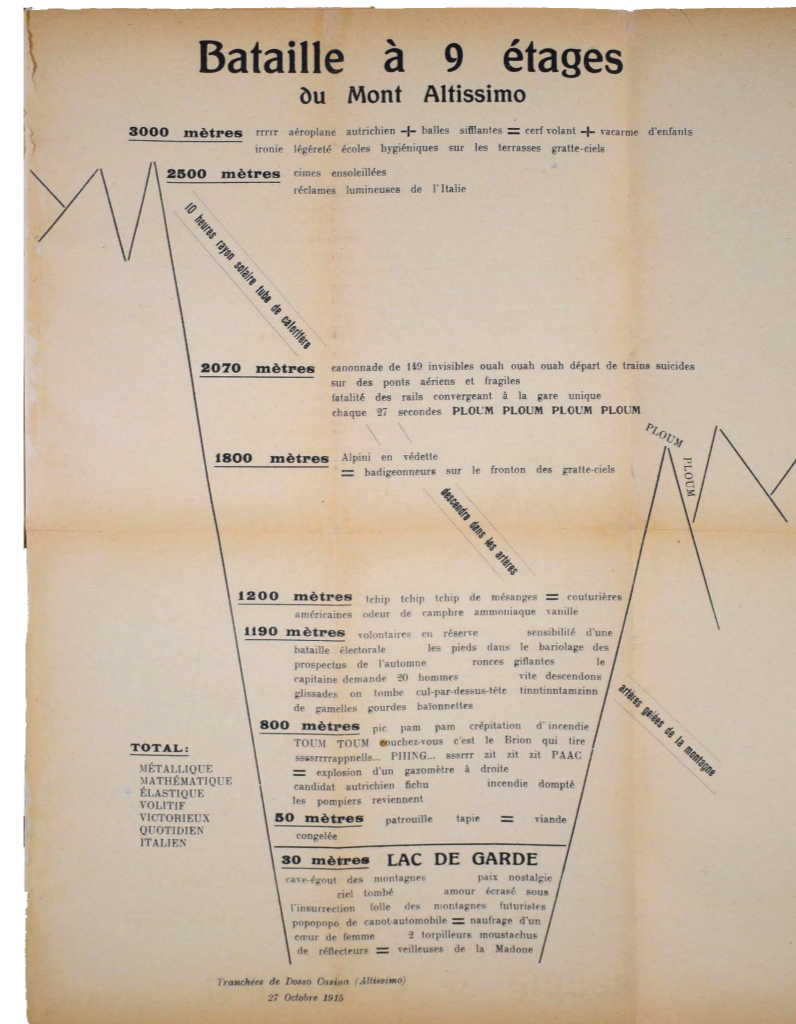


F. T. Marinetti, *Battaglia a 9 piani*, manoscritto, 1915

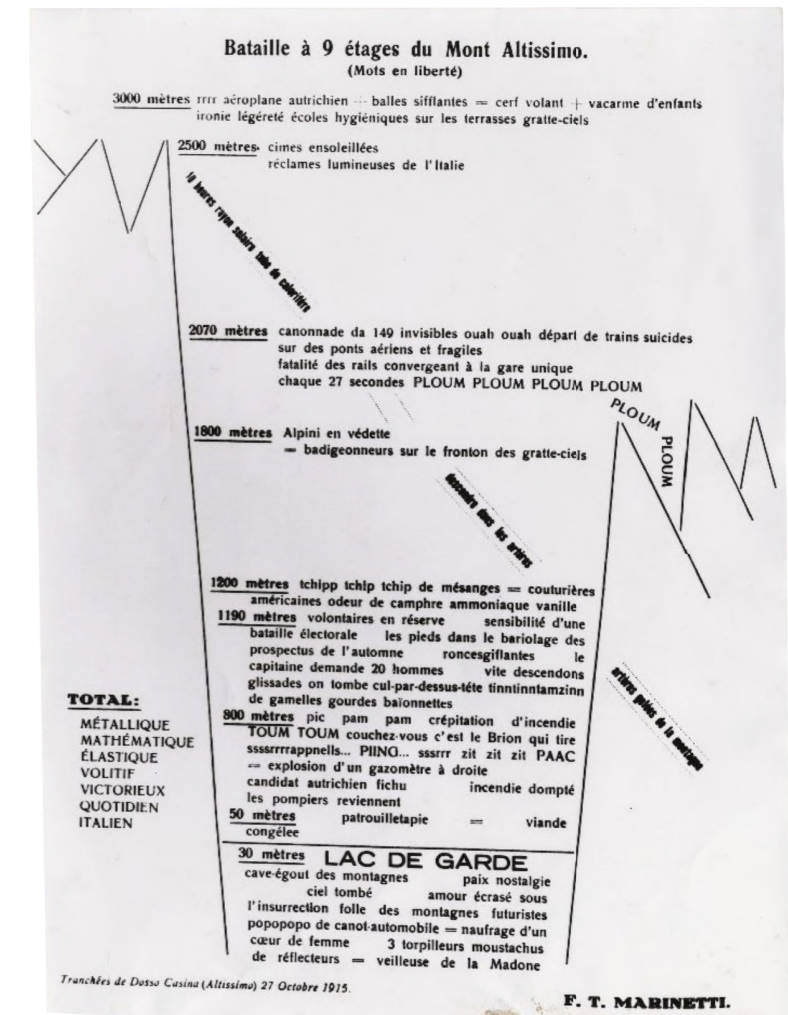
Riguardo il tema del Monte Altissimo, soggetto caro a Marinetti, è scritto approfonditamente da Hanson:

The Futurists saw their interventionist wishes fulfilled; Italy entered the war on March, 24, 1915, and soon after, Marinetti, Boccioni, Russolo and Sant'Elia enlisted in a cyclist unit. Their unit was subsequently changed to an alpinist battalion which saw action in early autumn, 1915, and was disbanded on December 25. Their war experiences are documented in several "parole in libertà" from this period.

The Italian front was S-shaped with one salient, the Trent front, plunging far into Italy. Piva, at the northern tip of Lake Garda, marked the extreme point of Austrian penetration. This area is the subject of two of the "parole in libertà", *Lake Garda at Riva* and *Lake Garda at Dosso Casina*, which look back to earlier aerial perspectives. [...] Marinetti's "parole in libertà", *Battle at 9 Levels of Mount Altissimo*, dated October 27, 1915, also depicts Lake Garda but in elevation rather than plan form, and describes a battle rather than the stillness of the lake. The nine levels of the battle, which correspond to nine stages up the mountain, are characterized by analogies for aspects of war, "1800 meters - Alpinists on sentry duty = whitewashers on the facades of skyscrapers." The idea may have originated with a comment made by the Austrian commandant to his troops just after the first Italian offensive in the area of the Isonzo: "We have a terrain to defend which is fortified by nature; before you, a great river;



F. T. Marinetti, *Bataille à 9 étages*, *Le mots en liberté futuristes*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano, 1919



F. T. Marinetti, *Bataille à 9 étages du Mont Altissimo*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, 1915



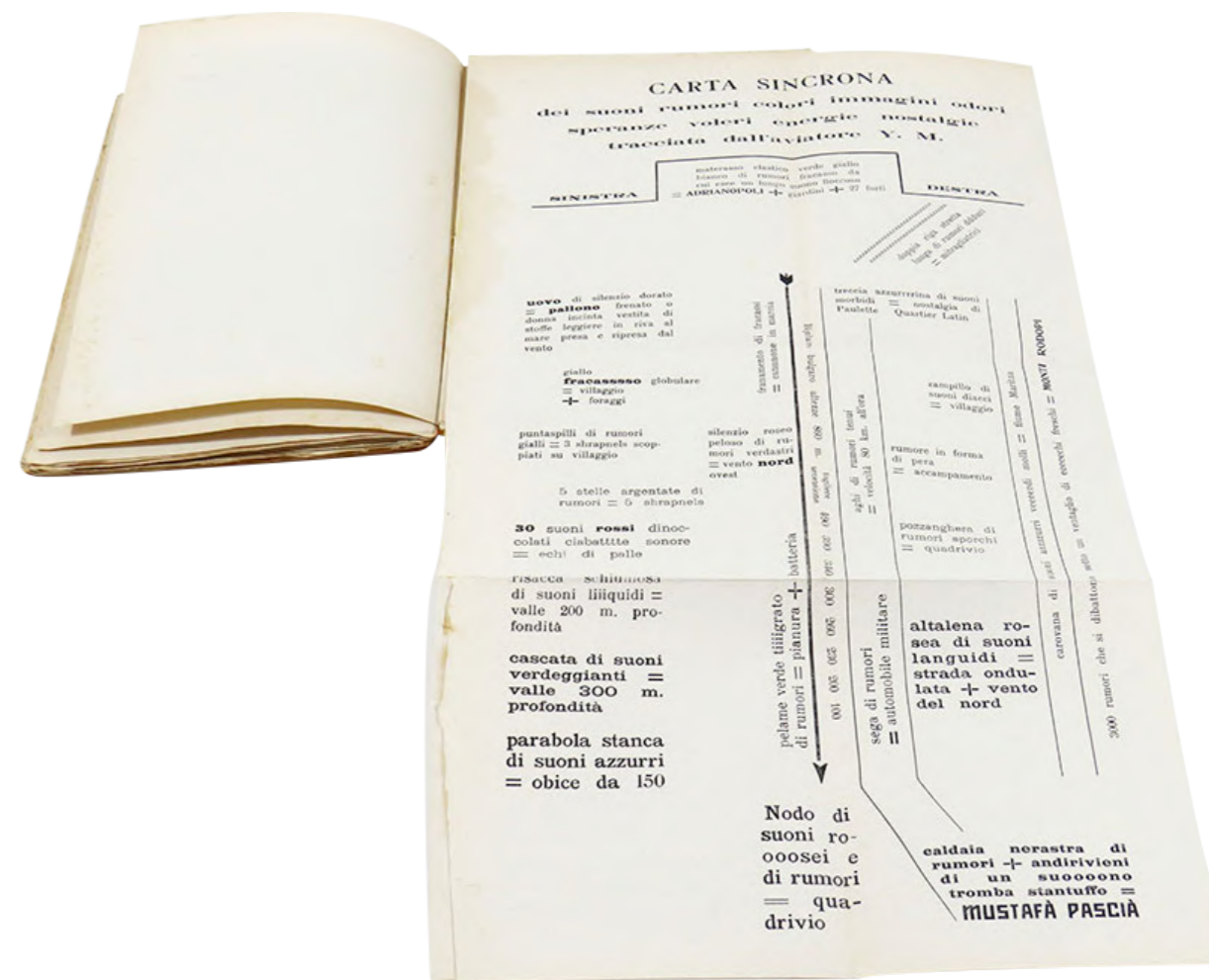
Del fondatore del futurismo sono rimasti anche ulteriori manoscritti che ci permettono di comprendere la fase progettuale delle sue parole in libertà.

L'apice di estro sperimentale nella pubblicazione di *Zang Tumb Tuuum* viene raggiunto con quella che si intitola *Carta sincrona dei suoni rumori colori immagini odori speranze voleri energie nostalgie tracciata dall'aviatore Y. M.*, la quale “rende un istante dell'io integrale di un aviatore nel cielo di Adrianopoli”. È evidente che siamo di fronte a un'altissima espressione parolibera: la tavola presenta simultaneamente tutte le percezioni dell'aviatore protagonista, mostrando e riproducendo ogni stimolo sensoriale di un istante di guerra dall'alto, in un intento immersivo paragonabile alla odierna realtà virtuale. La freccia centrale presenta numeri che indicano il crollo di altitudine del biplano colpito dall'aviatore che cade, mentre due paia di linee parallele sulla destra indicano strade viste dall'alto (tant'è che al loro interno vi sono indicate una carovana e una “automobile militare”).

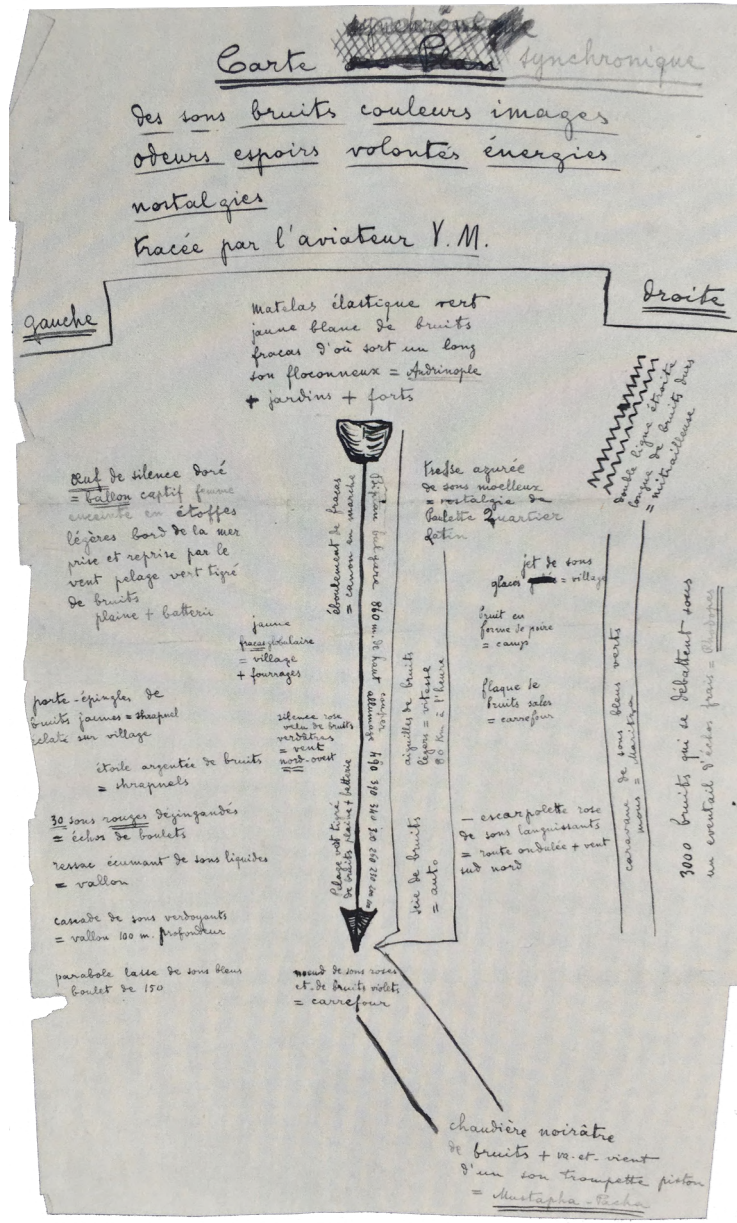
La tavola stessa, poi, si presenta ripiegata all'interno della pagina, e richiede l'intervento attivo del lettore affinché venga spiegata, in quanto di dimensioni molto superiori rispetto al formato della pagina. In questo modo la parola esce letteralmente, e non più solo percettivamente, dai limiti dello strumento libro.

Osservando il manoscritto, ancora una volta la trasposizione tipografica (questa, lo sappiamo, ad opera di Cesare Cavanna) è fedelissima. Ogni filetto, rientro, grassetto (segnalato nel manoscritto con sottolineature), e persino la freccia o la linea a zigzag inclinata in alto a sinistra (metafora sinestetica a rappresentare il rumore delle mitragliatrici) sono riprodotte completamente. La gerarchia visiva progettata da Marinetti nel manoscritto è rispettata, e si può persino sbirciare nell'indecisione dell'autore riguardo il titolo: inizialmente *Carta del Piano* (“carte des Plan”), diventa “synchronique”, perde il “que” finale (diventando “synchroné”, quindi “sincrona”, come effettivamente sarà in italiano) ma torna infine “synchronique”.

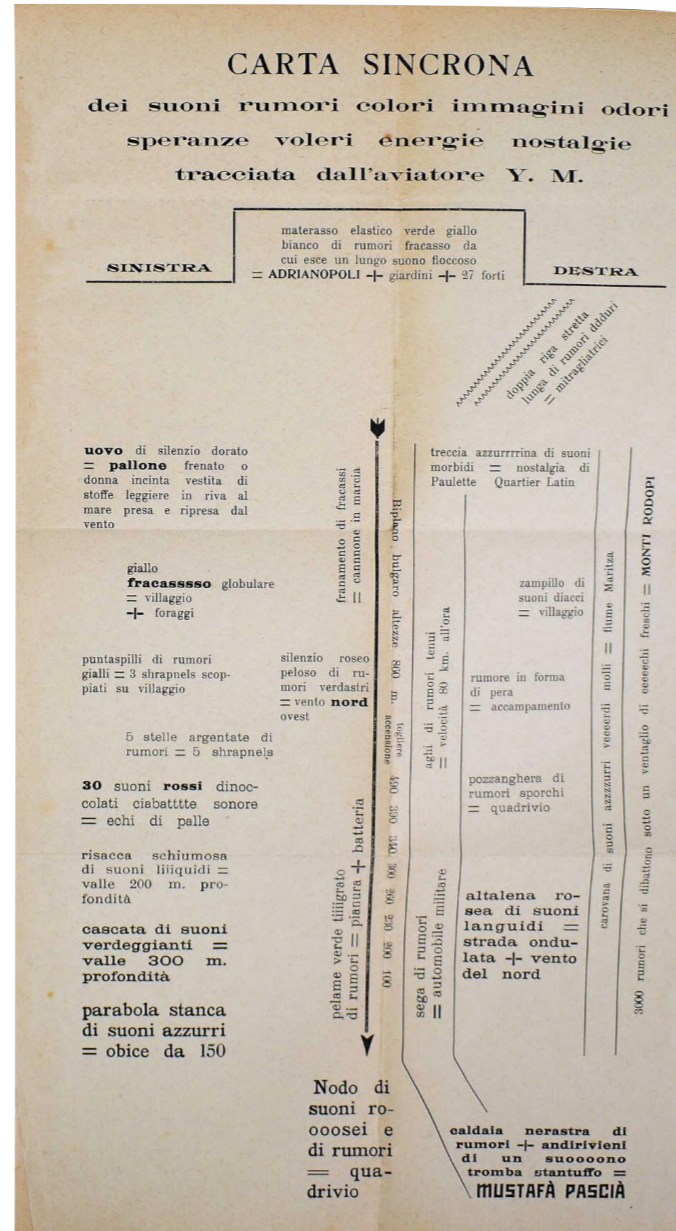
La versione francese, poi, è perfettamente identica a quella italiana, con una certa attenzione a mantenere i paragrafi della medesima lunghezza. L'unica differenza sono alcuni font bold, dal momento che, come già è stato riportato, la scelta dei caratteri tipografici da utilizzare per le parole in libertà era secondaria alla propria gerarchia dal punto di vista del peso, e di conseguenza variava in base all'officina che stava stampando quel preciso documento.



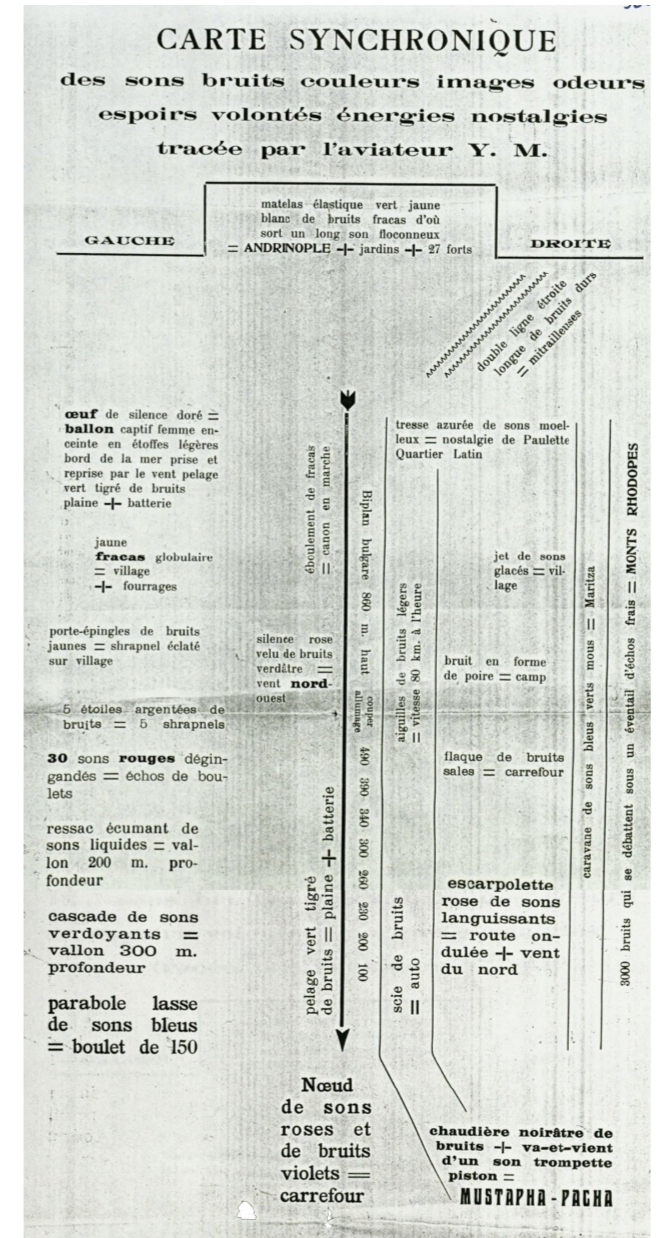
F. T. Marinetti, *Zang Tumb Tuuum*, Edizioni futuriste di Poesia, Milano, 1919



F. T. Marinetti, Carte Synchronique, manuscritto, 1913, collezione privata



F. T. Marinetti, Zang Tumb Tuuum, Edizioni futuriste di Poesia, Milano, 1919



F. T. Marinetti, Prova di stampa corretta della versione francese di Zang Tumb Tuuum, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University



<sup>15</sup> F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, Direzione del movimento futurista, Milano, 1912

Questa del “pallone frenato” è una delle pagine più caratteristiche di *Zang Tumb Tuuum*. Va premesso che Marinetti scrive questo libro dopo aver assistito al bombardamento ad opera dell’esercito bulgaro sulla città turca di Adrianopoli, presente come inviato del giornale *Gil Blas* durante la seconda guerra balcanica. I combattimenti che osserva Marinetti sono influenzati, come il mondo intero d’altronde (e chi meglio di lui l’aveva osservato), da tecnologie radicalmente nuove e nuovi punti di vista. In particolare, alla guerra viene aggiunta una nuova prospettiva: quella aerea. Veivoli e palloni frenati permettono di osservare dall’alto la battaglia e fornire indicazioni puntuali con aggiornamenti sugli spostamenti del nemico. Il soldato, dunque, è costantemente al centro della battaglia, essendo circondato di elementi da ogni lato. Tutte queste osservazioni influenzano fortemente la scrittura di Marinetti e la nascita delle parole in libertà. In particolare, la visuale aerea, oltre a far nascere l’areopittura nel “secondo futurismo”, ispira l’autore per l’idea di questa nuova poetica, come recita il passaggio già trattato del *Manifesto della Letteratura Futurista*:

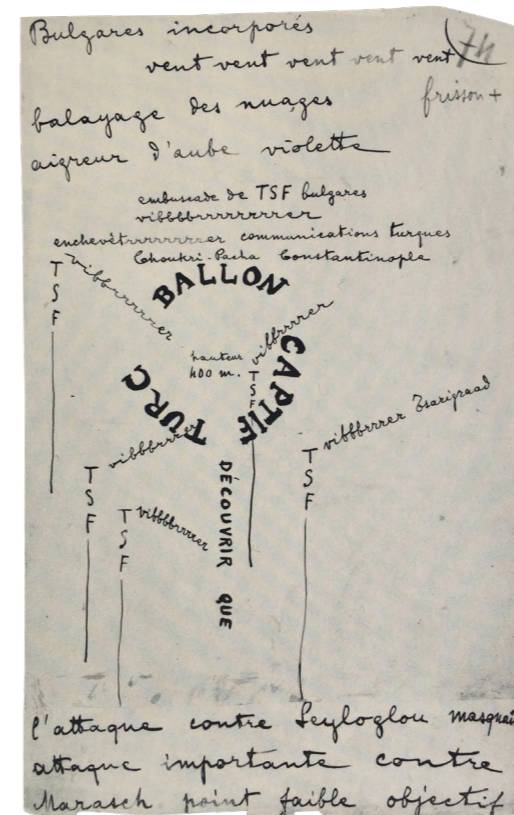
Guardando gli oggetti, da un nuovo punto di vista, non più di faccia o per di dietro, ma a picco, cioè di scorcio, io ho potuto spezzare le vecchie pastoie logiche e i fili a piombo della comprensione antica <sup>15</sup>

Un nuovo punto di vista per una guerra

moderna e un lirismo all’avanguardia, dunque, e non è un caso che varie parole in libertà sintetizzino luoghi proprio con prospettive zenitali. Inoltre, come la battaglia con questa nuova dimensione avviene sempre attorno al soldato, così le parole in libertà professano di mettere il lettore al centro di una narrazione mai così immersiva e sensoriale.

Tornando al soggetto della pagina, il pallone frenato era un particolare tipo di aerostato vincolato al suolo da cavi, utile all’osservazione ma anche all’interdizione aerea nel momento in cui si sollevava (raggiungendo anche i 1500 metri) e creava ostacoli tramite i propri cavi tesi. Dalle osservazioni fatte sinora, è evidente che un oggetto simile aveva tutte le carte in regola per essere ritratto da Marinetti con le sue parole in libertà, anche in questo caso interamente tipografiche. Il contorno del pallone è disegnato dalle parole “PALLONE FRENATO TURCO” con un peso superiore rispetto alle altre utilizzate, per dare coerenza illustrativa.

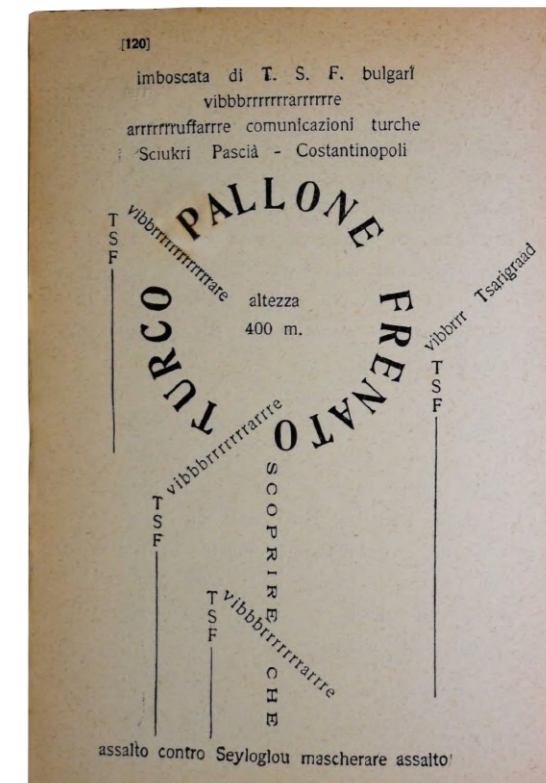
I cavi, invece, consistono in filetti tipografici (spesso utilizzati nelle parole in libertà per le linee rette) agganciati al pallone tramite le parole “vibrerrrrrrrrrare” (la ripetizione della “r” è una onomatopea molto utilizzata dai futuristi ed, effettivamente, efficace e rumorosa) e l’acronimo “TSF”, anche questo spesso presente in questo tipo di composizione, che sta per “telegrafo senza fili”: una delle tecnologie nascenti che più affascinava Marinetti.



F. T. Marinetti, *Ballon Captif*, 1913, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University



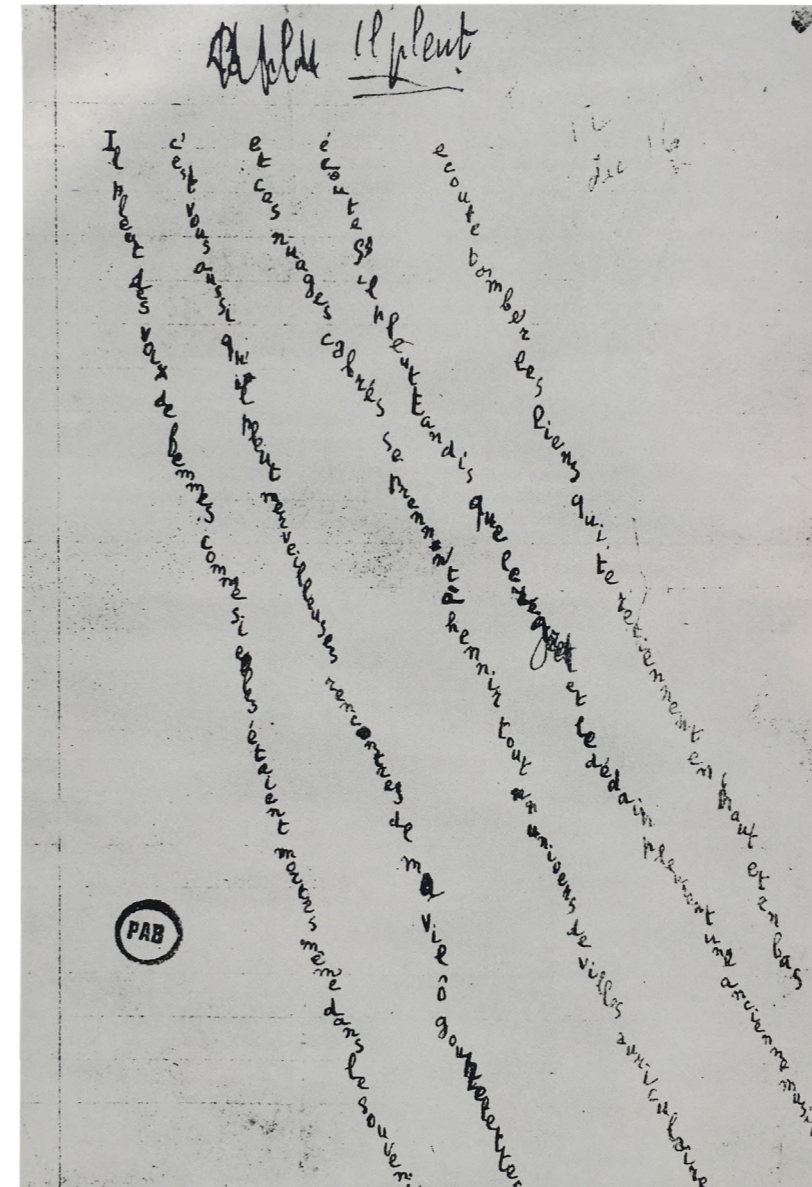
F. T. Marinetti, Prova di stampa corretta della versione francese di *Zang Tumb Tuuum*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University



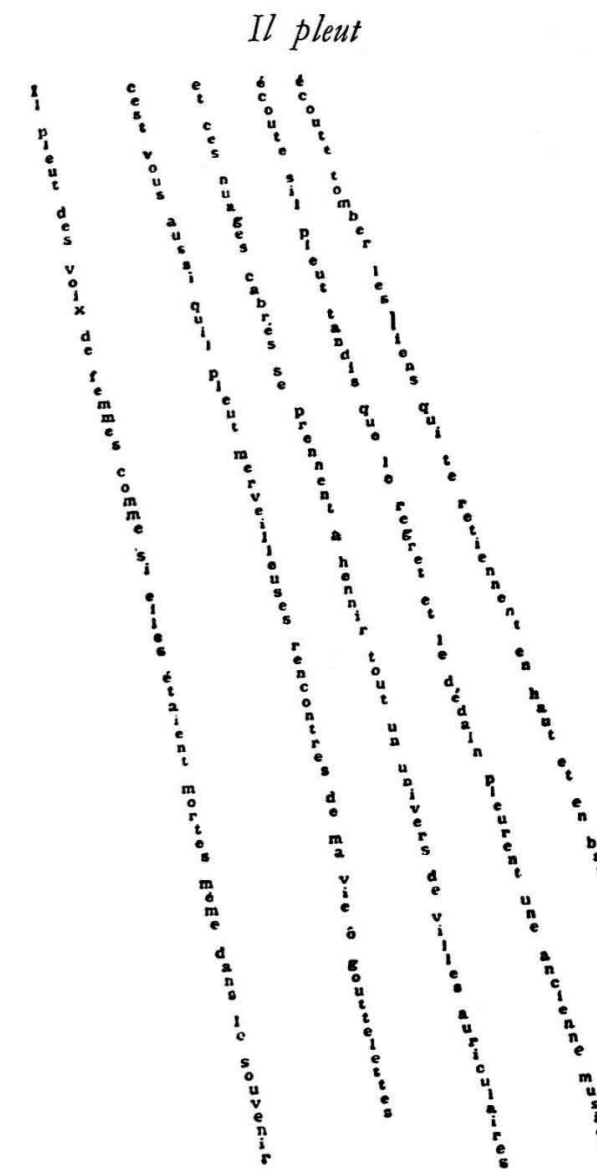
F. T. Marinetti, *Zang Tumb Tuuum*, Edizioni futuriste di Poesia, Milano, 1919

Passando alla figura di Guillaume Apollinaire è necessario riconoscere che anche egli sviluppò, contemporaneamente a Marinetti, esperimenti di paroliberismo, utilizzando però disposizioni di lettere fantasiose per scopi esclusivamente illustrativi e formali, senza l'approfondimento concettuale del fondatore del futurismo. È stato possibile comunque, anche nel suo caso, recuperare manoscritti e corrispondenti stampe di tavole di quel tipo.

Informazioni su questa stampa sono già state accennate, in quanto documentate in *Futurist Typography and the liberated text*<sup>16</sup> di Bartram, e si può aggiungere che il tipografo fu Levé, che al tempo era già in pensione ma che fu così colpito dalla composizione che decise di occuparsene di persona. La scelta del carattere è molto adatta, e la composizione differisce rispetto a quelle futuriste in una evidente delicatezza e organicità del movimento. Con un corpo piccolo e un peso leggero, le lettere scorrono lungo la pagina in maniera molto efficace, restituendo l'illusione della pioggia che il poeta cercava. Ancora una volta la composizione ha un merito enorme nella riuscita espressiva della tavola, oltre ovviamente all'idea originaria disegnata da Apollinaire. Interessante notare come il manoscritto permetta di vedere alcune correzioni dell'autore, tra cui un cambio di titolo il cui originario, forse, si intravede essere "la pluie", quindi "la pioggia", piuttosto che il "piove" scelto infine.



G. Apollinaire, *Il pleut*, manoscritto, 1916



G. Apollinaire, *Il pleut, Sic*, impaginato da M. Levé, 1916

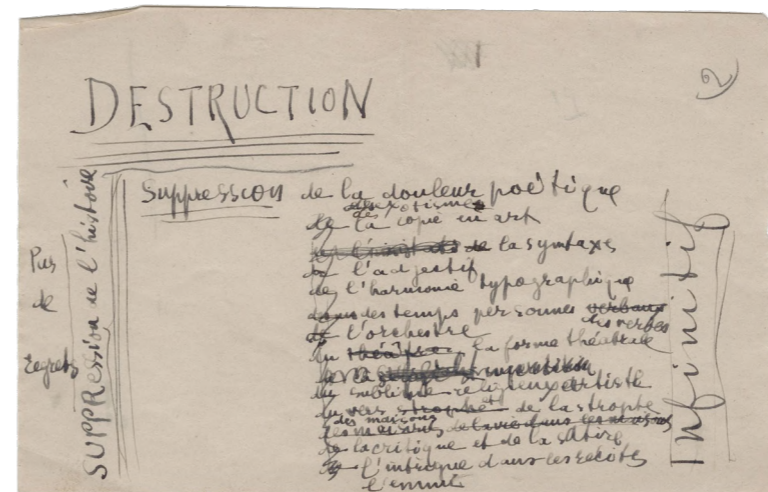
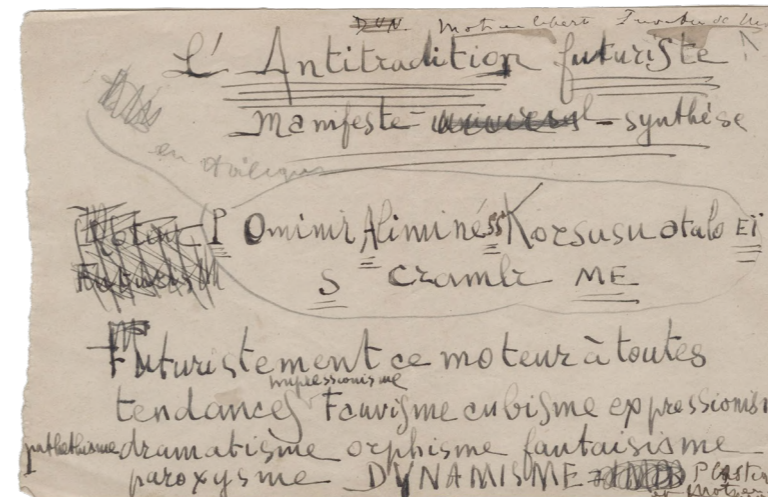
Dopo scambi di reciproca stima con Marinetti, ed essendosi confrontati sull'idea comune, di fatto, delle composizioni parolibere, Apollinaire scrisse nel 1913 un manifesto (sia in francese che in italiano) intitolato *Antitradizione futurista*, pubblicato poi anche nello stesso anno su *Lacerba*. Nei *Marinetti Papers* si trova anche il manoscritto.

Il manifesto si apre con un componimento poetico nonsense di gusto Dada, per poi spiegare in stile parolibero gli aspetti fondamentali di questo nuovo lirismo, dopo aver riconosciuto il futurismo come “motore di tutte le tendenze” elencando cubismo, impressionismo e altre avanguardie pittoriche importanti. Un aspetto rilevante è la parte finale, dove il poeta distribuisce, cantandolo come un motivetto di cui è trascritto lo spartito, “merda” a critici e stili artistici del passato, e invece “rose” ai protagonisti dei movimenti avanguardisti di tutta Europa, da Marinetti a Picasso, da Boccioni a Matisse passando per Duchamp, Picabia, Soffici e Papini.

Il manoscritto, ammettendo di non sapere per certo se sia quello finale consegnato alla tipografia, risulta particolarmente disordinato e ricco di correzioni compresi titolo e sottotitolo. Le varie liste che compongono il manifesto presentano molte aggiunte e sostituzioni, dimostrando che nonostante il grande numero di voci, queste fossero proposte con consapevolezza e attenzione.

La resa tipografica è meno fedele e si prende più libertà di quante si è stati abituati negli esempi di questo elaborato, forse proprio a causa del grande disordine con cui si presenta il manoscritto. A differenza di Marinetti, che era sempre molto attento a comunicarla, la gerarchia tramite il peso di caratteri diversi è praticamente assente. Ciò che rimane fedele, però, è la disposizione delle parole e i loro rientri, con giochi ortogonali che dividono e schematizzano il contenuto per una resa quasi matematica ed essenziale della testimonianza sull'apporto delle parole in libertà all'arte europea contemporanea.

Per quanto riguarda la versione su *Lacerba*, infine, il contenuto è diviso diversamente per adattarsi al formato della rivista. L'impaginato e i rientri rimangono precisamente gli stessi, ma le differenze stanno nei caratteri e, soprattutto, nell'illustrazione dello spartito, per cui evidentemente è stato utilizzato un cliché diverso (non particolarmente ben fatto, considerando le sensibili sbavature del tratto).



G. Apollinaire, *L'antitradition futuriste*, note manoscritte autografe per il manifesto con questo titolo e molte correzioni, 1913, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University

# L'ANTITRADITION FUTURISTE

## Manifeste-synthèse

ABAS LEP ominir A liminé SS korsusu otalo EIS cramlr ME nigma

ce moteur à toutes tendances impressionnisme fauvisme cubisme expressionnisme pathétisme drammatisme orphisme paroxysme **DYNAMISME PLASTIQUE**  
MOTS EN LIBERTÉ INVENTION DE MOTS

## DESTRUCTION

SUPPRESSION DE L'HISTOIRE	Pas de regrets	de la douleur poétique
		des exotismes snobs
		de la copie en art
		des syntaxes déjà contaminées par l'usage dans toutes les langues
		de l'adjectif
		de la ponctuation
		de l'harmonie typographique
		des temps et personnes des verbes
		de l'orchestre
		de la forme théâtrale
du sublime artiste		
du vers et de la strophe		
des maisons		
de la critique et de la satire		
de l'intrigue dans les récits		
de l'ennui		

INFINITIF

G. Apollinaire, *L'Antitradition Futuriste*. Manifeste=Sintése, Direzione del Movimento Futurista, Milano, 1913

Construction (1) Techniques sans cesse renouvelées ou rythmiques

Apparitions successives de la littérature pure avec la liberté d'invention des mots  
 dans plusieurs sens (5 sens)  
 Rêve sans parole. Création invention prophétie  
 Description onomatopéique  
 Musique totale et Art des bruits  
 Mimique universelle et art des lumières  
 Civilisation pure nomadisme exploratoire  
 Nomadisme épique exploratoire urbain Anarchisme (anarchisme)  
 Antirapace  
 pour les yeux mais elle fait entendre des bruits  
 premiers bruits directs à grand spectacle dans les cirques  
 music-halls etc

LA PURETÉ

(2) Intuition vitesse ubiquité

Livre ou vie captive ou phonocinématographie ou **Imagination sans fils**  
 Trémolisme continu ou onomatopées plus inventées qu'imitées  
 Danse travail ou chorégraphie pure  
 Langage vélocité caractéristique impressionnant chanté sifflé mimé dansé marché couru  
 Droit des gens et guerre continuelle  
 Féminisme intégral ou différenciation innombrable des sexes  
 Humanité et appel à l'outr'homme  
 Matière ou **trascendentalisme physique**  
**Analogies et calembours** tremplin lyrique et seule science des langues calicot Calicut Calcutta Calcutta  
 Calicut Calcutta tafia Sophia le Sophi suffisant Uffizi officier officiel ô ficelles Aficionado Dona-Sol Donatello Donateur donne à tort torpilleur

ou ou ou flûte crapaud naissance des perles apremine

**CONSTRUCTION**

**1 Techniques sans cesse renouvelées ou rythmes**

**LA PURETÉ**

Continuité  
 simultanée  
 en opposition  
 au  
 particularisme  
 et à la  
 division

Littérature pure **Mots en liberté Invention de mots**  
 Plastique pure (5 sens)  
 Création invention prophétie  
**Description onomatopéique**  
 Musique totale et **Art des bruits**  
 Mimique universelle et Art des lumières  
**Machinisme** Tour Eiffel Brooklyn et gratte-ciels  
 Polyglottisme  
 Civilisation pure  
 Nomadisme épique exploratoire urbain **Art des voyages** et des promenades  
 Antigrâce  
 Frémissements directs à grands spectacles libres cirques music-halls etc.

**LA VARIÉTÉ**

**2 Intuition vitesse ubiquité**

Livre ou vie captive ou phonocinématographie ou **Imagination sans fils**  
 Trémolisme continu ou onomatopées plus inventées qu'imitées  
 Danse travail ou chorégraphie pure  
 Langage vélocité caractéristique impressionnant chanté sifflé mimé dansé marché couru  
 Droit des gens et guerre continuelle  
 Féminisme intégral ou différenciation innombrable des sexes  
 Humanité et appel à l'outr'homme  
 Matière ou **trascendentalisme physique**  
**Analogies et calembours** tremplin lyrique et seule science des langues calicot Calicut Calcutta Calcutta  
 Calicut Calcutta tafia Sophia le Sophi suffisant Uffizi officier officiel ô ficelles Aficionado Dona-Sol Donatello Donateur donne à tort torpilleur

ou ou ou flûte crapaud naissance des perles apremine

ou ou ou flûte crapaud naissance des perles apremine

MER ..... DE

Aux

critiques Pédagogues Professeurs Musées Quattrocentistes Dixseptièmeistes Ruines Patines Historiens Venise Versailles Pompei Bruges Oxford Nuremberg Tolède Bénarès etc. Défenseurs de paysages Philologues

Essayistes Néo et post Bayreuth Florence Montmartre et Munich Lexiques Bongoutismes Orientalismes Dandysmes Spiritualistes ou réalistes (sans sentiment de la réalité et de l'esprit) Académismes

Les frères siamois D'Annunzio et Rostand Dante Shakespeare Tolstoj Goethe Dilettantismes merdo-yants Eschyle et théâtre d'Orange Inde Egypte Fiesole et la théosophie Scientisme Montaigne Wagner Beethoven Edgard Poe Walt Whitman et Baudelaire

MER ..... DE .....  
 aux

Critiques Pédagogues Professeurs Musées Quattrocentistes Dixseptièmeistes Ruines Patines Historiens Venise Versailles Pompei Bruges Oxford Nuremberg Tolède Bénarès etc. Défenseurs de paysages Philologues

Essayistes Néo et post Bayreuth Florence Montmartre et Munich Lexiques Bongoutismes Orientalismes Dandysmes Spiritualistes ou réalistes (sans sentiment de la réalité et de l'esprit) Académismes

Les frères siamois D'Annunzio et Rostand Dante Shakespeare Tolstoj Goethe Dilettantismes merdo-yants Eschyle et théâtre d'Orange Inde Egypte Fiesole et la théosophie Scientisme Montaigne Wagner Beethoven Edgard Poe Walt Whitman et Baudelaire

**ROSE**  
 aux

Marinetti Picasso Boccioni Apollinaire Paul Fort Mercereau Max Jacob Carrà Delaunay Henri-Matisse Braque Depaquit Séverine Severini Derain Russolo Archipenko Pratella Balla F. Divoire N. Beauvuin T. Varlet Buzzi Palazzeschi Maquaire Papini Soffici Folgore Govoni Montfort R. Fry Cavacchioli D'Alba Altomare Tridon Metzinger Gleizes Jastrebzoff Royère Canudo Salmon Castiaux Laurencin Aurel Agero Léger Valentine de Saint-Point Delmarle Kandinsky Strawinsky Herbin A. Billy G. Sauvebois Picabia Marcel Duchamp B. Cendrars Jouve H. M. Barzun G. Polti Mac Orlan F. Fleuret Jaudon Mandin R. Dalize M. Brésil F. Carco Rubiner Bétuda Manzella-Frontini A. Mazza T. Derème Giannattasio Tavolato De Gonzagues-Friek C. Larronde etc.

PARIS, le 29 Juin 1913, jour du Grand Prix, à 65 mètres au-dessus du Boul. S.-Germain

DIRECTION DU MOUVEMENT FUTURISTE  
 Corso Venezia, 61 - MILAN

GUILLAUME APOLLINAIRE.  
 (202, BOULEVARD SAINT-GERMAIN - PARIS)

Rose  
 aux

Marinetti Picasso Boccioni Apollinaire Paul Fort Mercereau Max Jacob Carrà Delaunay Henri-Matisse Braque Depaquit Séverine Severini Derain Russolo Archipenko Pratella Balla F. Divoire N. Beauvuin T. Varlet Buzzi Palazzeschi Maquaire Papini Soffici Folgore Govoni Montfort R. Fry Cavacchioli D'Alba Altomare Tridon Metzinger Gleizes Jastrebzoff Royère Canudo Salmon Castiaux Laurencin Aurel Agero Léger Valentine de Saint-Point Delmarle Kandinsky Strawinsky Herbin A. Billy G. Sauvebois Picabia Marcel Duchamp B. Cendrars Jouve H. M. Barzun G. Polti Mac Orlan F. Fleuret Jaudon Mandin R. Dalize M. Brésil F. Carco Rubiner Bétuda Manzella-Frontini A. Mazza T. Derème Giannattasio Tavolato De Gonzagues-Friek C. Larronde etc.

*Merde  
aux  
musées Beaux Arts  
Paris*

8

Guillaume Apollinaire  
le 29 juin 1913 pour du grand prix  
à 65 mètres au-dessus des  
Boulevard Saint Germain

**Movimento Futurista**  
diretto da **F. T. MARINETTI**  
= MILANO - Corso Venezia, 61 =

*Apollinaire  
manifesto*

202
LACERBA
203

APOLLINAIRE.
LACERBA

## L'ANTITRADIZIONE FUTURISTA

### Manifesto-sintesi

ABBASSILP<sup>ominir</sup> Aliminé SS<sup>orsusu</sup>  
olalo ATIS<sup>cramlr</sup> MO<sup>nigma</sup>

questo motore di tutte le tendenze impressionismo "fauvisme", cubismo espressionismo patetismo drammatismo orfismo parossismo  
**DINAMISMO PLASTICO PAROLE IN LIBERTÀ INVENZIONE DI PAROLE**

### DISTRUZIONE

Soppressione della storia

Nessun rimpianto

MODO INDEFINITO

Soppressione del dolore poetico degli esotismi snob della copia in arte delle sistassi (già condannate dall'uso in tutte le lingue) dell'aggettivo della punteggiatura dell'armonia tipografica dei tempi e delle persone dei verbi dell'orchestra della forma teatrale del sublime falso-artistico del verso e della strofa delle case della critica e della satira dell'intreccio nelle narrazioni della noia

### COSTRUZIONE

LA PUREZZA

1 Tecniche continuamente rinnovate o ritmi

LA VARIETA

Letteratura pura Parole in libertà Invenzione di parole Plastica pura (5 sensi) Creazione invenzione profezia Descrizione onomatopeica Musica totale e Arte dei rumori Mimica universale e Arte delle luci Macchinismo Torre Eiffel Brooklyn e grattacieli Poligottismo Civiltà pura Nomadismo epico esploratorismo urbano Arte dei viaggi e delle passeggiate Antigravità Fremii diretti per mezzo di grandi spettacoli liberi circhi music-halls ecc

2 Intuizione velocità ubiquità
LACERBA

G. Apollinaire, L'antitradizione futurista, Lacerba, Firenze, A. I, N. 18, 1913

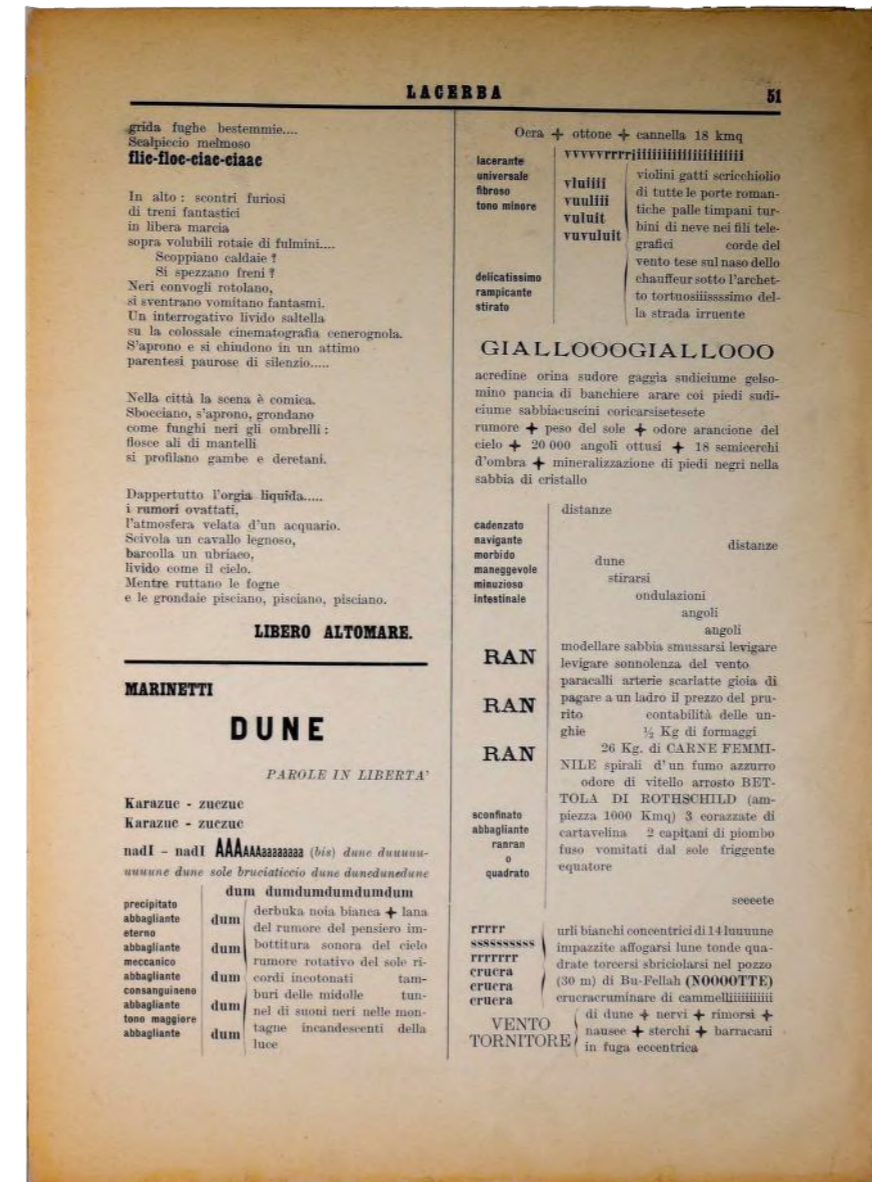
17 F. T. Marinetti, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, Direzione del movimento futurista, Milano, 1914

Per chiudere l'analisi delle tavole parolibere tipografiche, è interessante anche fare un raffronto su un concetto già accennato, ovvero che partendo da un disegno/schizzo dell'autore, il tipografo doveva adattarsi come poteva, e per quanto riguarda i caratteri tipografici utilizzati diventa evidente come ogni officina avrebbe prodotto in maniera differente, in base a ciò che disponeva, la tavola del futurista. Ecco dunque alcuni esempi di versioni piuttosto differenti del medesimo brano.

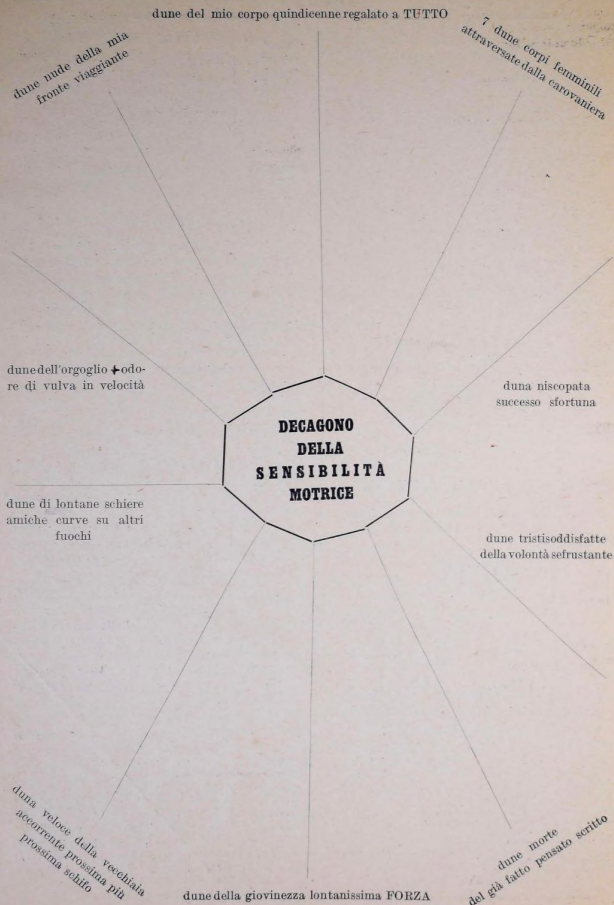
Nel caso di *Dune*, ad opera di Marinetti, il componimento si propone più come un poema parolibero che una tavola, e si apre con una sorta di canzone dadaista onomatopeica (non a caso verrà pubblicato sul *Cabaret Voltaire*, rivista dadaista per eccellenza). La storia viene raccontata in maniera priva di ogni logica o temporalità, ma esclusivamente tramite indicazioni sensoriali e analogie, in cui l'unico elemento a cui aggrapparsi è il contesto di un deserto arido come ambientazione (e da qui, ovviamente, il titolo *Dune*).

Le varie versioni di stampa in questo caso sono estremamente diverse, e mantengono solo alcuni caratteri comuni: la struttura delle "tabelle", schemi che mescolano elementi meccanici, fisici (come il "sangue") e ambientali ("vento"); il "decagono della sensibilità motrice", che cambia particolarmente in quanto realizzato come uno schema a raggi di filetti tipografici che si riuniscono in un

decagono centrale, figura non semplice da riprodurre tipograficamente (come testimonia la versione un po' raffazzonata su *Lacerba*); la scritta "FEROCISSIMO SOLE SENTIMENTALE", che con font sempre diverse gioca in una fluidità di dimensioni che restituiscono il senso di onda e movimento del calore e del sentimento, esacerbati in questo contesto desertico e, considerando vari accenni nelle pagine precedenti, sessuale. Interessante notare come nella versione di *Le mots en liberté futuristes* la stampa di quest'ultima espressione ha richiesto ben quattro font differenti per creare l'effetto dinamico desiderato. Non mancano infine segni matematici, parentesi graffe comprese, in linea con i dettami del manifesto *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*.<sup>17</sup>



F. T. Marinetti, *Dune*, *Lacerba*, A. II, N. 4, 15 febbraio 1914



**VENTO**  
MOVIMENTO DI 2 STANTUFFI

**SANGUE**

**negatore** pigritia inerzia congelare tutto con stelle letterarie sradicate dalla carne (NOTTE LIBRARIA) seppellire tutto con odore di ascelle materassi di profumi mammelle cotte piacere + 7000 ragionamenti scettici

**affermatore** ottimismo forza respingere il vento pessimismo caldo o freddo andare senza scopo per FARE VIVERE CORRERE ESSERE

**SOLE OLIATORE UNIVERSALE**

MENU D'UN PRANZO DI 6 COPERTI AL LUME DI UNA LUCCIOLA

1. Antipasto di kakawicknostalgin
2. Angosette al sugo
3. rimorsehif in bianco
4. presentimentlung allo spiedo
5. grappoli emorroidali
6. orina d'asceta frappée

sedersi comodamente in quattro sulla punta d'uno spillo snellezza signorile grigioperla del vento che porta a spasso l'incendio-levrette-vestita-di-rosso

**feroCISSIMO SOLE SENTIMENTALE**

**acciecatto di lagrime** sui giovani esploratori traditi da mogli amanti solennità d'un cornuto sulla linea dell'equatore

**acciecante di lagrime rosse**

letterina tiepida sudante sul petto dilataaa**ARSI** d'una parola scritta gomito nudo affusolarsi di nuvola — mano — tenue nel caldo 3 giorni di marcia dune dune dune

**COSTA il POSTALE**

**8 GIORNI GENOVA** Parma eccomi baci zingzing zingzing tradizionale di un letto di provincia

**Karazuc - zucruc Karazuc - zucruc** sciatuneroe zingzingeuic Naldi Naldi

**AAAAAzzaza zingzingeuic** floscezza di campiane bagnate mature cadenti **cadeenti**

**daal** ramo altissimo antichiiissimoo odore-di-bucato - acacie - muffa - legnotarlato-cavolicotti-zing-zang-di-cassernole buio ammoniacale d'una tenda di beduini dune dune dune

**MARINETTI**

**CARRÀ.**

**Costruzione spaziale. Simultaneità di ritmi. Deformazione dinamica.**

Una tela bianca non ha spazio. Lo spazio s'inizia con l'arabesco plastico, man mano che i valori di superlicie e di profondità vanno prendendo i caratteri speciali all'emozione che guida il pittore. Un insieme di colore-sono scaturisce e si sviluppa da un dato colore che ne è in qualche modo il centro generatore. Il valore spaziale di una data forma, concreta e subordina a sé i diversi valori plastici di un quadro in una unità d'espressione. Il pittore futurista non si limita a considerare il problema plastico dal punto di vista elementare dell'impressionismo. Egli sa che non varrebbe i confini limitatissimi dell'impressionismo se si accontentasse di rendere la deformazione formale d'un oggetto nel solo suo succedersi-ritmico di onde colorate. Il pittore futurista supera il principio pittorico dell'impressionismo cogliendo in ogni forma e zona di colore la forza emotiva propria ad ogni forma e ad ogni zona di colore e raggiunge così il carattere ben definito di espressione spaziale. Questa espressione spaziale potrebbe essere definita *prospettiva astratta di forma-colore*. I ritmi organizzati sull'asse della spazialità ci danno gli accordi e disaccordi orchestrali di colore-forma-forza. La spazialità ci dà la quantità

**D U N E** 7. 8. Parole in libertà

**VENTO**

**negatore** pigritia inerzia congelare tutto con stelle letterarie sradicate della carne (NOTTE LIBRARIA) seppellire tutto con odore di ascelle materassi di profumi mammelle cotte nel piacere + 7000 ragionamenti scettici

**affermatore** ottimismo forza respingere il vento pessimista caldo o freddo andare senza scopo per FARE VIVERE CORRERE ESSERE

**MOVIMENTO DI 2 STANTUFFI**

**SANGUE**

**SOLE OLIATORE UNIVERSALE**

MENU D'UN PRANZO DI 6 COPERTI AL LUME DI UNA LUCCIOLA

1. antipasto di kakawicknostalgin
2. angosette al sugo
3. rimorschif in bianco
4. presentimentlung allo spiedo
5. grappoli emorroidali
6. orina d'asceta frappée

sedersi com odamente in quattro sulla punta d'uno spillo snellezza signorile grigioperla del vento che porta a spasso l'incendio-levrette-vestita-di-rosso

**acciecatto di lagrime** sui giovani esploratori traditi da mogli amanti solennità d'un cornuto sulla linea dell'equatore

**acciecante di lagrime rosse**

**feroCISSIMO SOLE SENTIMENTALE**

sui giovani esploratori traditi da mogli amanti solennità d'un cornuto sulla linea dell' equatore

**acciecatto di lagrime**

**acciecante di lagrime rosse**

letterina tiepida sudante sul petto dilataaa**ARSI** di una parola scritta gomito nudo affusolarsi di nuvola-mano-tenue nel caldo

3 giorni di marcia dune dune dune

**COSTA il POSTALE**

**8 GIORNI GENOVA** Parma eccomi baci zingzing zingzing tradizionale di un letto di provincia

**Karazuc - zucruc Karazuc**

F. T. MARINETTI FUTURISTA

F. T. Martinetti, Dune, Cabaret Voltaire. Edited by Hugo Ball, n. 1, Zurigo, 1916.

### Dunes

**Karazouc-zouc-zouc**  
**Karazouc-zouc-zouc**

**nadI-nadI** **AAAAaaaaaa** (bis) dunes  
duuuuuuuunes soleil dunes dunes dunes  
dunes dunes dunes dunes

*précipité*  
*aveuglant*  
*éternel*  
*aveuglant*  
*mécanique*  
*aveuglant*  
*consanguin*  
*aveuglant*  
*ton majeur*  
*aveuglant*

**doum**  
**doum**  
**doum**  
**doum**  
**doum**  
**doum**

**doum doumm**  
derboukah ennuiblanc  
+ laine du bruit  
de la pensée  
rembourrage sonore  
du ciel  
bruit rotatif  
du soleil souvenirs  
cotonneux tam-  
bours des moelles  
tunnel de sons noirs  
dans les montagnes  
incandescentes de la  
lumière

Ocre + cuivre-jaune + cannelle 18 Km.<sup>2</sup>  
déchirant **vvvvvvvrrrrriiiii**  
universel **vluiiii** violons chats grince-  
fibreux **vuulii** ment de toutes les  
ton mineur **vuluit** portes romantiques  
**vuvu-** balles tympanums  
**luit** tourbillons de neige  
dans les fils télégra-  
phiques  
cordes du vent ten-  
dues sur le nez du  
chauffeur sous l'archet  
toortuuUuUuUueux  
de la route véhémente

*très délicat*  
*grimpant*  
*étiré*

### JAUNE JAUNE

âcreté urine sueur cassie saleté jasmin  
ventre de banquier pieds-laboureurs sable-  
coussin se-coucher-soif-soif  
bruit + poids du soleil + odeur orangée  
du ciel + 20 000 angles obtus + 18 de-  
micercles d'ombre + minéralisations de  
pieds nègres dans le sable de cristal





distances

cadencé  
navigant  
moëlleux  
maniable  
minutieux  
intestinal

dunes

s'étirer

ondulation

angles

angles modeler sables s'émousser polir polir somnolence du vent rond-de-cuir artères écarlates joie de payer à un voleur le prix du prurit comptabilité des ongles 1/2 kilo de fromage 226 kilos de

RAN

CHAIR DE FEMME spirales d'une fumée bleue + odeur de veau rôti GARGOTE DE ROTHSCHILD (ampleur 1000 km. carrés)

RAN

RAN

3 cuirassés de papier de soie + 2 capitaines de plomb-fondu vomis par le soleil-qui-frit

équateur

immense  
aveuglant  
ranran  
rond ou carré

soif

rrrrrr  
ssssssss  
rrrrrr  
crouera  
crouera  
crouera

hurlements blancs concentriques de 14 luuuuuuuuues affolées se noyer lunes rondes carrées se tordre s'émietter dans le puits (3 m.) de Bu-Fellah [NUIIIIIIT] croueraeroueraruminer de chameauuuuuuauaux

VENT  
TOURNEUR

de dunes + nerfs + remords + nausées + excréments + barracans en fuite excentrique

MOUVEMENT  
DE  
2 PISTONS

VENT

**négateur** paresse inertie geler tout par des étoiles littéraires deracinées de la chair (NUIT LIVRESQUE) enterrer tout avec odeur d'aisselles matelas de parfums seins cuits dans le plaisir + 7000 raisonnement sceptiques

SANG

**affirmateur** optimisme force repousser le vent-pessimiste-chaud-ou-froid aller sans but pour FAIRE VIVRE COURIR ETRE

Karazouc-zouc-zouc  
Nadi - Nadi - AAAAAAAAAAAAAAAAAA

SOLEIL HUILEUR UNIVERSEL

MENU D'UN DINER DE 6 COUVERTS A LA CLARTÉ D'UN VERLUSANT

tlac-tlac  
tchic-tchouc

1. hors-d'œuvres de kakawick-nostalginé
2. petites angoisses à la crème
3. remorderau bouilli
4. pressentimentlung rôti
5. grappes hémorroïdales
6. urine d'ascète frappée

aïh  
aïiiiiiiiiiiii  
aïiiii

s'asseoir confortablement à quatre sur la pointe d'une épingle sveltesse aristocratique gris-perle du vent qui promène l'incendie-levrette-habillée-en-rouge

terriiBLE SOLEEIL FÉROOCE

# SENTIMENTAL

aveu-  
glant  
de  
larmes

sur les jeunes ex-  
plorateurs trompés  
par leurs femmes  
maîtresses  
solemnité d'un cocu  
sur la ligne de l'é-  
quateur

aveu-  
glé  
de  
larmes  
rouges

(andante gracieu  
avec pizzicati)

(TEMPS DE CAKE-WALK)

petite lettre tiède en sueur sur  
la poitrine dilatatioON d'un mot  
écrit amenuisage de coude-main-  
tenue dans la chaleur 3  
jours de marche dunes dunes  
dunes

CÔTE le PAQUEBOT  
8 JOURS GÈNES Parme  
me voilà baisers **zing-zing-  
zing - zing - zing** traditionnel  
d'un lit de province

**Karazouezouc-zoue**  
tuesunhkros **zingzingcouic**  
**zingzingcouic** flaccidité de  
cloches tombantes  
tombaaaaantes de la braaaanche  
très haute très ancieeeeeenne  
odeur-de-buanderie-acacias-moi-  
sissure bois vermoulu-choux-cuits  
zingzang de casseroles  
ombre ammoniacale d'une tente  
de Bédouins dunes dunes  
dunes dunes

Nel caso del seguente schema parolibero, la prima immagine fa parte di una serie di prove di stampa corrette da Marinetti con matita blu appartenenti alla collezione dei *Marinetti Papers* dall'origine molto incerta: forse raccolte per il volume *I paroliberi futuristi* (mai pubblicato), forse di un altrettanto inedito *Vitesses Elegantes*, o addirittura si tratterebbe della prima versione di *Les mots en liberté futuristes*<sup>17</sup>, che avrebbe poi cambiato titolo. È una composizione abbastanza inusuale, una tavola parolibera dalla rigidità ortogonale che va a creare qualcosa di simile a un logotipo, essendo tutta inglobata nelle lettere iniziali e nella finale della parola "chér". Allo stesso tempo, però, la disposizione permette anche una seconda lettura che si conclude nella parte centrale, facendo diventare "caro" invece "carne" ("chair"). Già soltanto con questa visualizzazione, che gerarchicamente è la prima, essendo composta dalle lettere più grandi, il componimento conferma i principi paroliberi di simultaneità, e fornisce immediatamente le chiavi di lettura per il componimento. Da questo indizio e dalla lettura successiva, si deduce che si tratta di una lettera scritta da una donna al proprio gentiluomo, in richiesta di un iperbolico numero di gioielli. Le altre due versioni, rispettivamente a pagina 81 e in copertina di *Les mots en liberté futuristes*, differiscono leggermente nelle parole in corpo piccolo all'interno, ma non sconvolgono il significato dell'opera. Interessante segnalare una rara disposizione

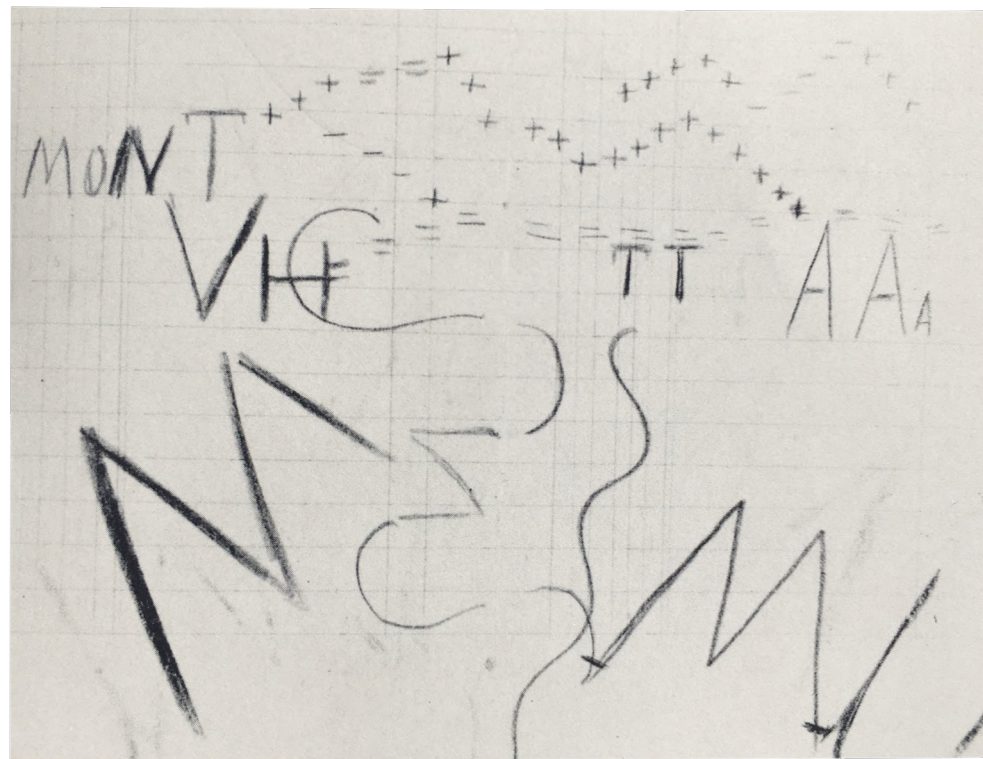
della tavola, che è perpendicolare al senso di lettura della pagina, probabilmente per motivi di visibilità essendo sviluppata orizzontalmente.

<sup>17</sup> F. T. Marinetti, *Le mots en liberté futuristes*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano, 1919



18 F. T. Marinetti, *Le mots en liberté futuristes*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano, 1919

19 F. T. Marinetti, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, Direzione del movimento futurista, Milano, 1914



Per analizzarle al meglio, è necessario a questo punto dividere le tavole parolibere, nel complesso, in tre grandi categorie, delle quali è stata finora analizzata solo la prima:

- Tavole esclusivamente tipografiche, rese da composizione (sperimentale) e stampa a più passate
- Tavole ibride che contengono disegni, collage e tipografia, prodotte utilizzando clichè e/o fotolitografia insieme a tipografia letterpress
- Tavole interamente calligrafiche/illustrate (e dunque clichè o fotolitografie uniche)

Per quanto riguarda la seconda categoria, gli esempi più illustri appartengono ancora una volta a Filippo Tommaso Marinetti, e per la precisione al libro del 1919 *Les mots en liberté futuristes*<sup>18</sup>, volume che, usando la lingua francese, aveva come obiettivo proiettare il parolibero in tutta Europa e nel mondo. Il libro, scritto in stile parolibero, presenta alla fine alcune tavole ibride di grandi dimensioni, visibili dispiegando il foglio piegato per rientrare nel formato del libro. Con i manoscritti ritrovati, è possibile analizzare *Après la Marne, Joffre visita le front en auto*, di cui esistono numerose bozze, versioni e prove di stampa.

Una primissima bozza proviene da un diario di piccole dimensioni (15cm x 10cm) che Marinetti portò con sé al fronte del lago di Garda nel 1915, il quale contiene bozze di molte opere del poeta.

F. T. Marinetti, illustrazione da diario, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, 1915

In questa fase più sviluppata, risalente allo stesso anno, il disegno abbozzato si sviluppa ulteriormente, mantenendo le grandi “M”, “S” e archi vari. Vengono aggiunte onomatopee scritte a mano e incollati numeri stampati provenienti da tabulati di qualche tipo, che rappresentano probabilmente i grandi numeri di soldati che la guerra coinvolgeva, o la formazione degli stessi osservata dall’alto. L’utilizzo di questi ultimi è contestualizzato nel manifesto *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*<sup>19</sup>, uno dei più enigmatici, in cui Marinetti spiega che “L’amore della precisione e della brevità essenziale mi ha dato naturalmente il gusto dei numeri, che vivono e respirano sulla carta come esseri vivi nella nostra nuova sensibilità numerica”. Il risultato è una sorta di assalto sensoriale in cui il lettore, identificatosi con il soldato, è al centro della battaglia.



F. T. Marinetti, *Vive la France*, 1915

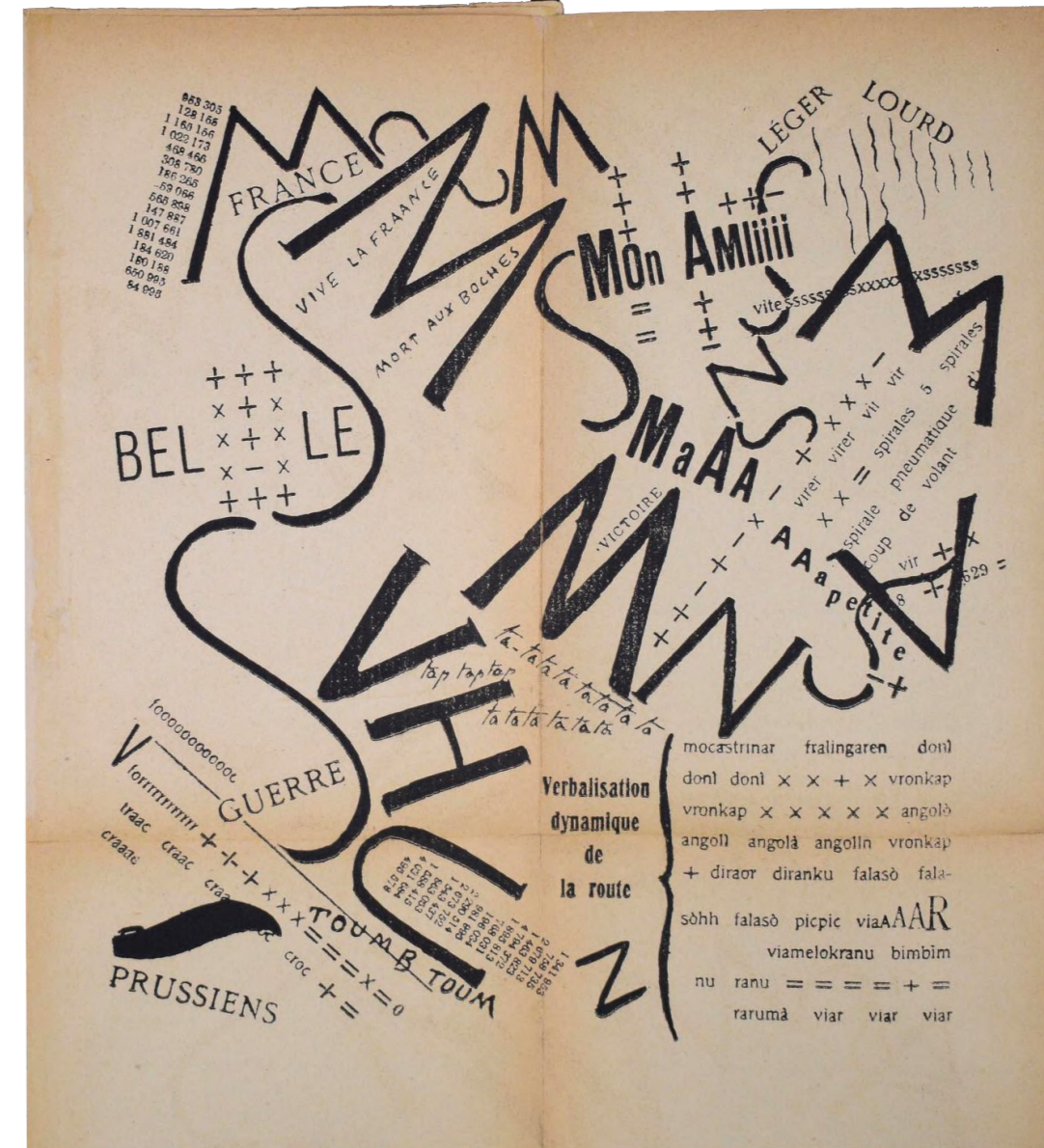


F. T. Marinetti, *Montagne + Vallate + Strade x Joffre*, 1915

Nel 1915 la versione finale del disegno viene pubblicata su un volantino pubblicitario intitolato *Parole consonanti vocali numerati in libertà*, a segnalare un volume di prossima pubblicazione che non vedrà mai la luce *I paroliberi futuristi*, a cui si è accennato in precedenza. Il disegno si è sviluppato in molti modi. I numeri, in gran parte dei casi, hanno lasciato spazio a tipografia, e sono stati introdotti molti segni matematici che per Marinetti “servono a ottenere delle meravigliose sintesi e concorrono, colla loro semplicità astratta d’ingranaggi anonimi a dare lo splendore geometrico e meccanico”. Gli spazi sono inoltre riempiti con nuove onomatopee scritte a mano e tipografiche.

Dal punto di vista della realizzazione tecnica, diventa evidente l’utilizzo di più passate osservando la sovrapposizione tra tipografia e illustrazione. La porosità delle grandi lettere disegnate a mano, inoltre, permette di capire che i clichè sono stati creati in legno, e non di qualità particolarmente alta, in linea con le abitudini tipografiche amatoriali di Marinetti di cui siamo a conoscenza. In questo caso, il titolo è *Montagne + Vallate + Strade x Joffre*, ma cambierà per la pubblicazione finale.

Nel 1919 abbiamo l’ultima pubblicazione della tavola, che è pubblicata in *Le mots en liberté futuristes* con il nome di *Après la Marne, Joffre visita le front en auto*.

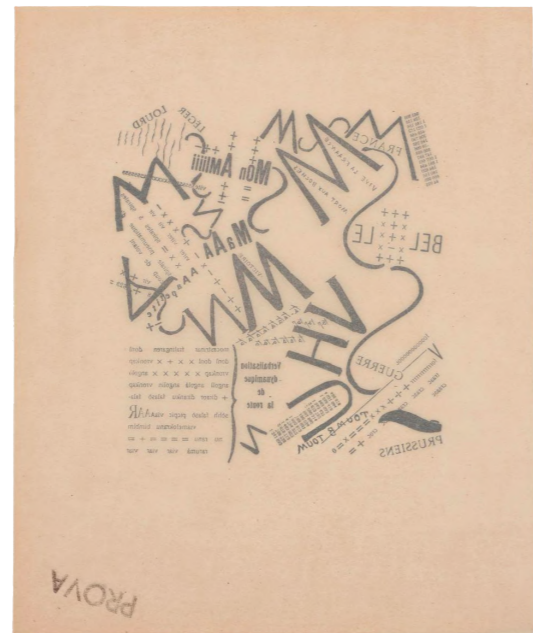


F. T. Marinetti, *Après la Marne, Joffre visita le front en auto, Le mots en liberté futuristes*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano, 1919

Degno di nota di come di questa versione finale siano rimaste diverse prove di stampa, di cui però non si hanno molte informazioni e che non differiscono in alcun modo, e sono state reperite esclusivamente su siti web di case d'asta.

Presente nello stesso volume, ed interessante ai fini dell'analisi tecnica e dell'utilizzo della fotolitografia piuttosto che dei clichè, è la tavola *Une assemblée tumultueuse (Sensibilité numérique)*.

Immagini provenienti dai siti web Mutual Art ([www.mutualart.com](http://www.mutualart.com)) e Auction FR ([www.auction.fr](http://www.auction.fr))



F. T. Marinetti, *Une assemblée tumultueuse (Sensibilité numérique)*, *Le mots en liberté futuristes*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano, 1919

<sup>20</sup> G. Prezzolini, *Marinetti disorganizzatore*, *La Voce*, Firenze, 30 marzo 1915

<sup>21</sup> G. Fanelli, E. Godoli, *Il futurismo e la grafica*, Edizioni di Comunità, Torino, 1989

Non sono disponibili, in questo caso, manoscritti o bozze progettuali, ma è del tutto evidente come la tavola derivi da un collage di carta, considerando gli spazi bianchi nettamente tagliati attorno alle parole, tant'è che il più delle volte coprono gli elementi sottostanti. La tavola è particolarmente interessante e caotica, e contiene un riferimento diretto al mondo della pubblicità: elemento caro a Marinetti (in quanto presente in varie composizioni), la "P" del logotipo Pirelli viene impiegata varie volte ed in varie dimensioni. Questa è accompagnata da un enorme quantità di numeri presi da tabulati e illustrazioni, il che fa pensare che la fonte unica di questa composizione siano stati i giornali, magari quotidiani, un tipo di pubblicazione che affascina il fondatore del futurismo in quanto sono tempestivi aggiornamenti di ciò che accade nel mondo, incarnando dei principi fondamentali per le parole in libertà, simultanee e veloci, e hanno una tiratura molto vasta che permette di raggiungere chiunque. Non è una sorpresa che Marinetti, per i suoi manifesti e pubblicazioni, mirasse ben più a condividere il più possibile il proprio pensiero, piuttosto che creare libri particolarmente curati e costosi.

È molto adatta a spiegare questo aspetto la seguente citazione di Prampolini, che oggi può essere letta con ironia ma che al tempo intendeva essere un'accusa di disorganizzazione e mancata comprensione del mercato editoriale:

Il libro futurista non vale più nulla [...] chi è mai stato così imbecille da comprare un libro futurista quando sa che inviando un semplice biglietto da visita a F.T. Marinetti, Corso Venezia 61, Milano, se ne vedrà scaraventare dalla posta un intero pacco, e, più tardi, riceverà regolarmente tutti quegli altri che l'officina va pubblicando? [...] La roba regalata val meno di quella pagata. <sup>20</sup>

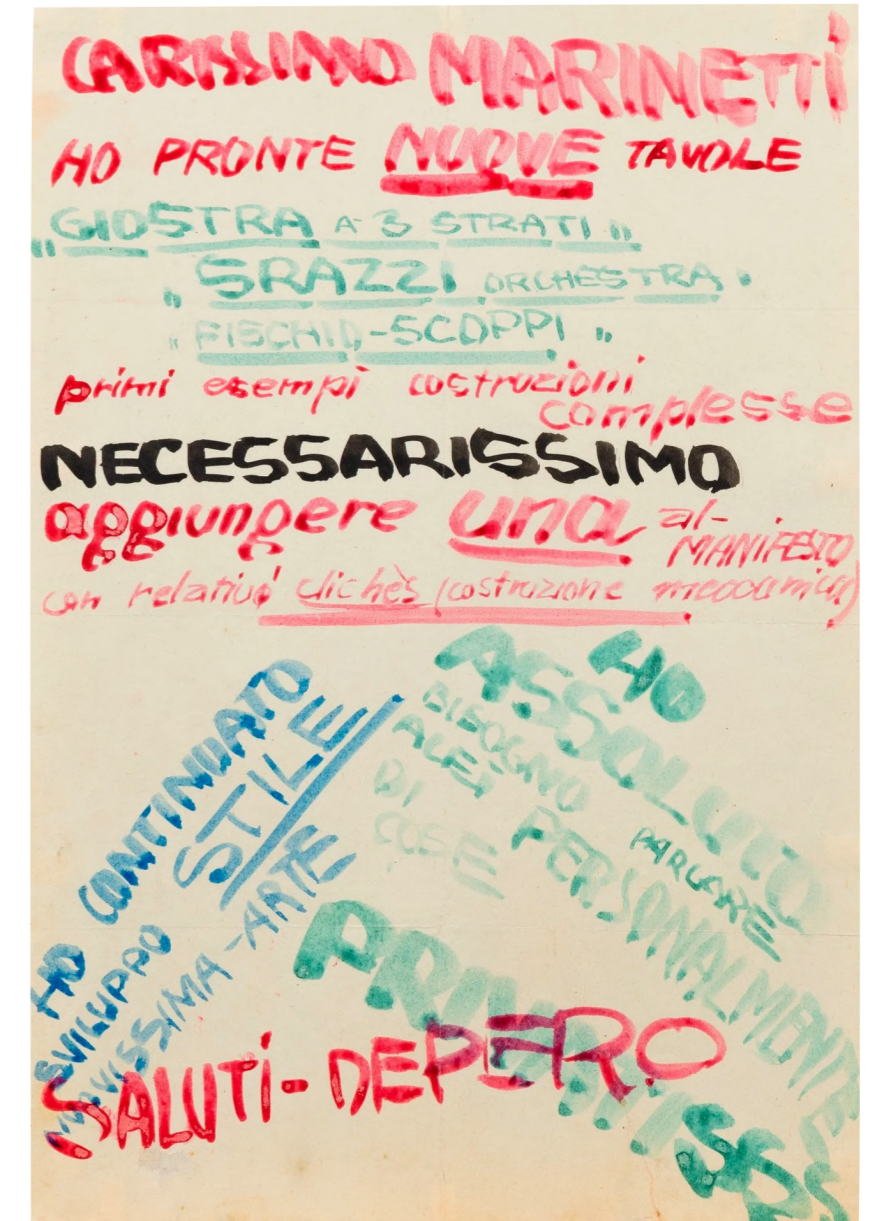
Marinetti è criticato in quanto tendeva a regalare, spedendole, le pubblicazioni futuriste ai lettori interessati, in quello che risulterebbe un errore dal punto di vista del tornaconto economico. Inutile evidenziare, infatti, che anche per questo motivo oggi esistono pubblicazioni futuriste in ottime condizioni, che valgono ben più di molti altri volumi di quell'epoca, o quantomeno più delle copie de *La Voce* su cui questo articolo venne pubblicato. Un ulteriore passo verso l'analisi del rapporto tra futurismo e quotidiani, considerando anche il grande numero di giornali prodotti dai futuristi stessi, lo compie Fanelli in *Futurismo e la grafica*, spiegando:

È innanzitutto espressione emblematica dell'anticulturalismo del futurismo: è la più appropriata divisa di battaglia di una stampa antiaccademica, che all'universo statico dei valori consolidati oppone la transitorietà della ricerca in atto. Offrendosi a un rapido consumo, la forma del quotidiano esprime il rifiuto di divenire storia ricorrente nella polemica futurista, fin dal manifesto di fondazione, ed è esaltazione

dell'effimero contro l'imperituro. Essa è dunque funzionale a quell'ideologia del divenire che assurge alla dimensione di un culto del transeunte, ma è anche la forma tipografica organica della prosa futurista. Il quotidiano non è il luogo del saggio dotto e ponderoso, ma la sede di una prosa essenziale, improntata alla concisione, alla sintesi, all'immediatezza comunicativa. <sup>21</sup>

Il quotidiano dunque, incarna bene molti principi fondanti del futurismo, dall'antiaccademismo al culto della velocità e dell'effimero, passando per l'essenzialità e l'immediatezza comunicativa di cui le parole in libertà, in particolare, si fanno portatrici.

Tornando alle tavole, l'ultima categoria da analizzare che contiene un grande numero di opere e autori, come Cangiullo o Govoni, è quella delle tavole parolibere interamente illustrate senza l'ausilio della tipografia. Per quanto riguarda la realizzazione pratica, o meglio la loro stampa in volumi e riviste, l'opzione più probabile è che i disegni venissero trasformati in clichè, probabilmente di legno o linoleum, in modo tale da poter poi essere pubblicate con facilità inserendole direttamente nella composizione, senza doversi ingegnare con decine di caratteri da immobilizzare in modi originali (o creando clichè direttamente delle dimensioni intere dell'impaginato). Una prova dell'utilizzo di questi strumenti è fornita da questa lettera manoscritta (e particolarmente visiva) che Fortunato Depero invia a Marinetti nel 1915.

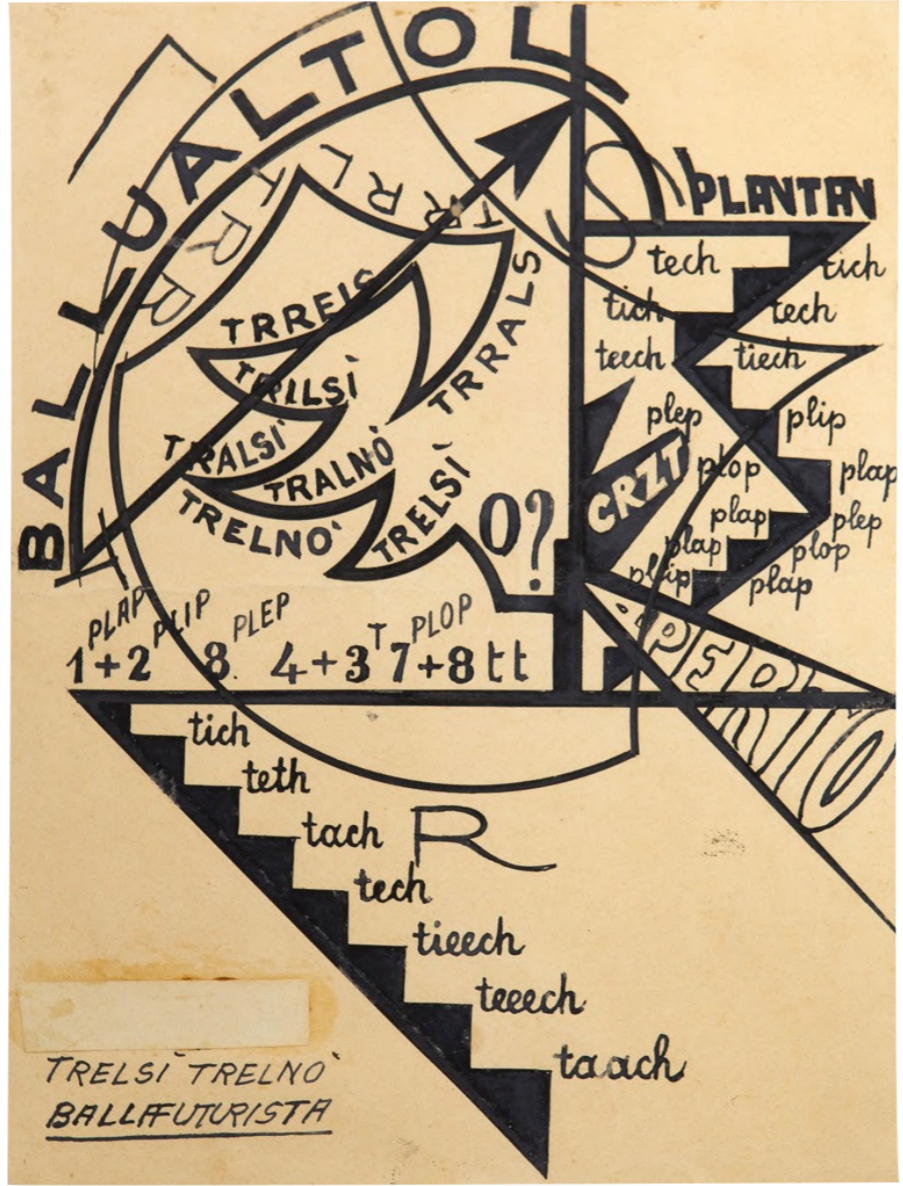


F. Depero, *Carissimo Marinetti*, lettera manoscritta in stile parolibero, 1915

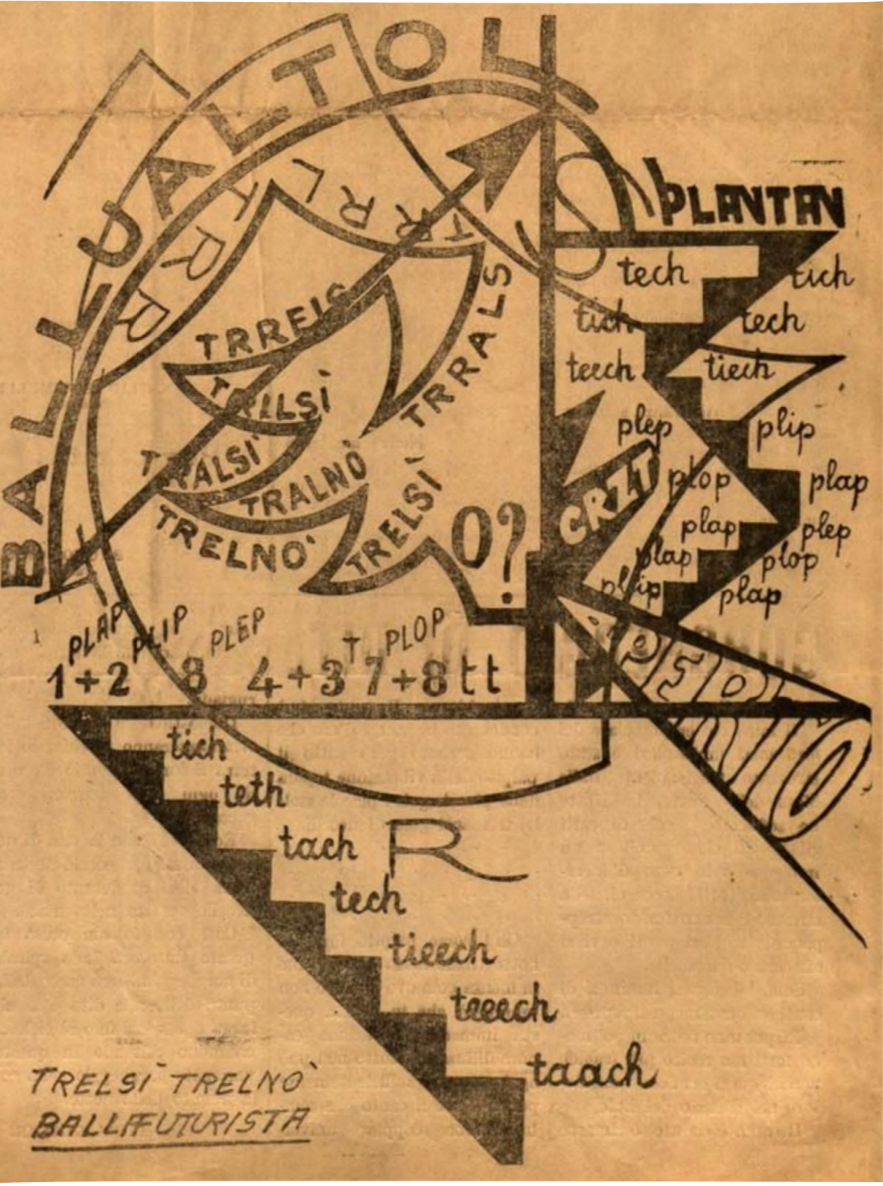




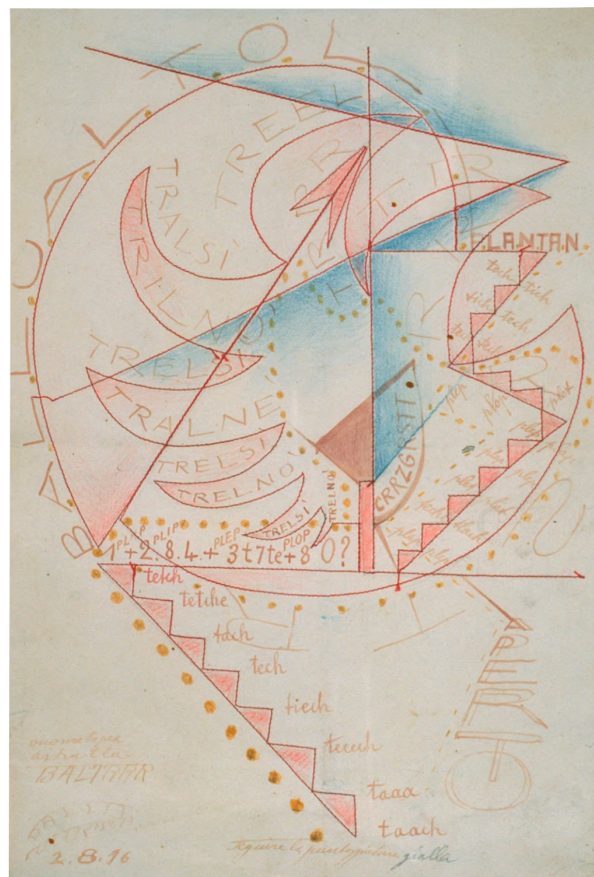
In questa versione, del medesimo anno, scompaiono i colori e le applicazioni di carte differenti. Il disegno è ripassato in nero e risulta più schematico e rigoroso, più adatto alla riproduzione. Il titolo diventa *Trelsi Trelnò*, tant'è che si può osservare come la versione precedente del titolo sia coperta da un pezzo di carta incollato, i cui bordi sono percepibili anche nelle successive stampe, come quella di *Italia Futurista* nella pagina seguente, indicando che probabilmente, in questo caso, sia stato utilizzato un metodo fotolitografico per la riproduzione, piuttosto che un clichè.



G. Balla, *Trelsi Trelnò*, 1914



G. Balla, *Trelsi Trelnò*, *Italia Futurista*, a. II, n. 2, p.1, 1917



G. Balla, onomatopea astratta BALTRRR, 1916, pastelli filo rosso su carta

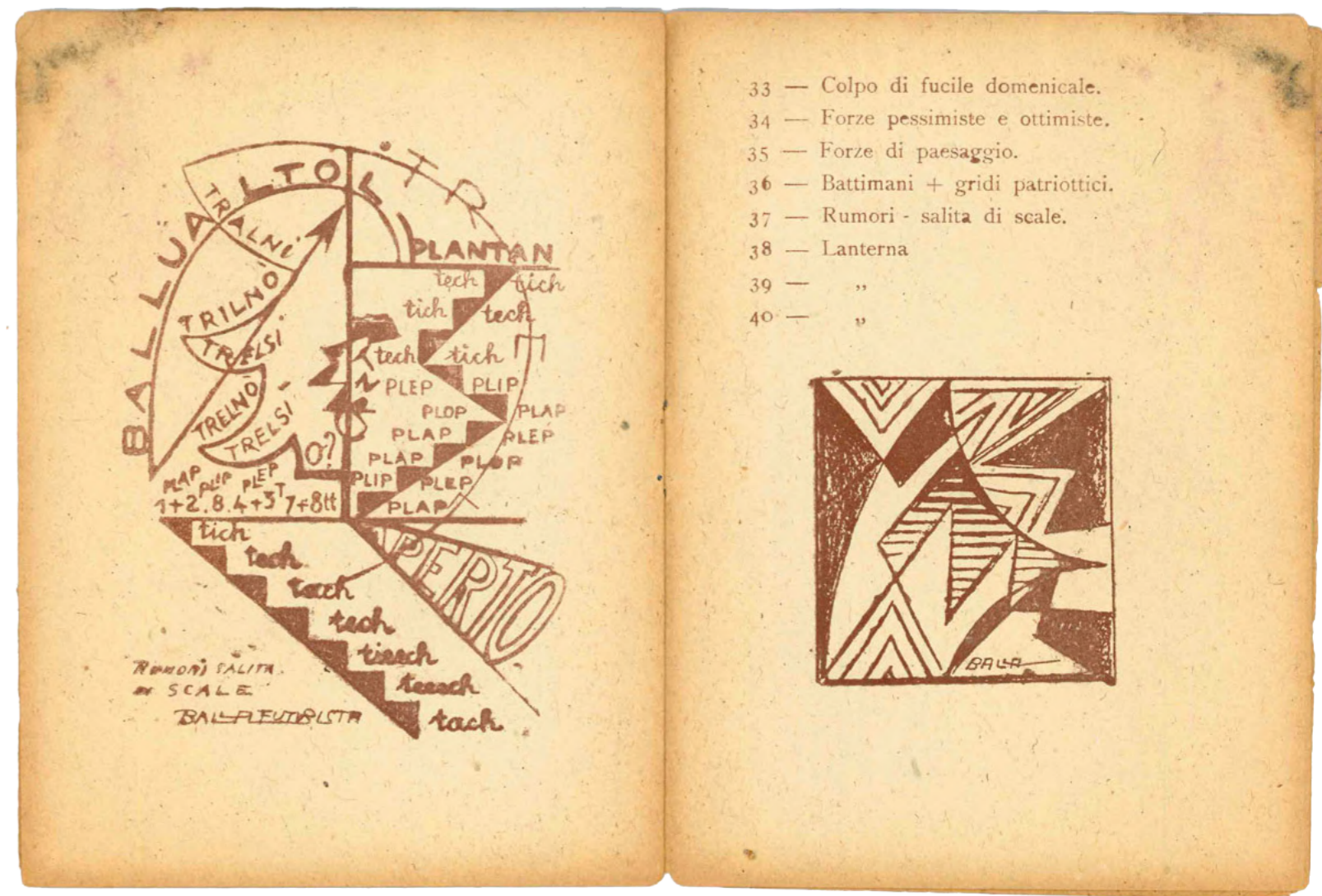


G. Balla, RUMORISTICA PLASTICA BALTRRR, 1916

Esistono poi ulteriori versioni manoscritte, successive, alcune delle quali riproducono, questa volta solo con colori diversi e senza carte applicate, i famosi “circoli” e le varie applicazioni sinestetiche utili a decodificare l’avvenimento rappresentato, cambiando persino il nome in *onomatopea astratta BALTRRR*. Altre versioni si concentrano su aspetti più schematici del disegno, con un tratto a spessore unico ed un solo colore.

Un’ultima riproduzione dell’opera, a questo punto intitolata Rumori salita di scale, si trova nel catalogo della “Mostra del pittore futurista Balla” a casa Bragaglia del 1918. Il volume è di particolare interesse perché presenta, stampate in inchiostro sanguigna, otto illustrazioni litografiche originali dell’artista che “hanno relazione con i quadri esposti”, tra cui una delle versioni della tavola sinora analizzata. La stampa sembra provenire da un disegno ulteriormente diverso rispetto a quelli presentati, e la litografia lascia le proprie tracce con sbavature e riempimenti d’inchiostro vari, soprattutto in corrispondenza dei dettagli più piccoli.

G. Balla, Rumori salita di scale, Mostra del pittore futurista Balla, Casa d’Arte Bragaglia, Roma, 1918





Rome?. FTM fighting a duel. Photo processed in Rome, 1924, fotografia, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University

# Bibliografia

- C. Andreoni, *Pubblicità futurista, Campo Grafico aereoporto della rivoluzione futurista delle parole in libertà poesia pubblicitaria, Campo Grafico*, Milano, 3-4-5, 1939
- G. Apollinaire, *L'Antitradition Futuriste. Manifeste=Sintése*, Direzione del Movimento Futurista, Milano, 1913
- A. Bartram, *Futurist Typography and the liberated text*, Yale University Press, 2005
- P. A. Birot, *Crayon Blue, Dada*, n. 3, 1918
- E. Bona, *Discorso in 2 tempi, Campo Grafico aereoporto della rivoluzione futurista delle parole in libertà poesia pubblicitaria, Campo Grafico*, Milano, 3-4-5, 1939
- A. Bozzola, C. Tisdall, *Futurismo*, Edizione CDE spa, Milano, 1989
- Cabaret Voltaire - Edited by Hugo Ball*, n. 1, 1916
- L. Caruso, S. Martini, *Tavole Parolibere Futuriste*, Liguori, 1977
- D. Cundy, *Marinetti and italian futurist typography, Art Journal*, Vol. 41, No. 4, *Futurism* (Winter, 1981), CAA, 1981
- F. Depero, *Il futurismo e l'arte pubblicitaria, Numero Unico Futurista Campari*, Milano, 1931
- P. Fabbri, *Ipotizzare il periodo: sintassi di un pranzo parolibero, Il Verri*, Milano, n. 42, 2009
- R. Falcinelli, *Filosofia del graphic design*, Einaudi, 2022
- G. Fanelli, E. Godoli, *Il futurismo e la grafica*, Edizioni di Comunità, Torino, 1989
- F. Flora, *Dal romanticismo al futurismo*, Mondadori, 1925

C. Frassinelli, *Rivoluzione Grafica, Il Risorgimento Grafico*, Anno XVIII, n. 8, 1921

C. Frassinelli, *Trattato di architettura tipografica*, Frassinelli, 1940

E. Godoli, *Dizionario del futurismo*, Vallecchi editore, 2001

A. C. Hanson, *The Futurist Imagination: Word + Image in Italian Futurist Painting, Drawing, Collage and Free-Word Poetry*, Yale University Art Gallery, 1983

R. Hollis, *Graphic Design: a Concise History*, Thames & Hudson, Londra, 2001

R. Huelsenbeck, M. Janko, T. Tsara, *L'amiral cherche une maison à louer, Cabaret Voltaire*, n. 1, 1916

*Lacerba*, a. I, n. 21, 1 novembre 1913

*Lacerba*, a. II, n. 24, 1 dicembre 1914

E. Lisitskij, *Topographie der typographie*, Merz, n. 4, p. 47, 1923, traduzione da *El Lisitskij: pittore, architetto, tipografo, fotografo: ricordi, lettere, scritti*, a cura di Sophie Lisitskij-Küppers, 1992

G. Lista, *Le livre futuriste*, Panini Franco Cosimo, 1994

G. Lussu, *Tipografie e oltre in: AA.VV., Culture visive. Contributi per il design della comunicazione*, Edizioni Polidesign, 2007

L. Mandin, *Les Marges*, Librairie Valois, 1928

S. Magherini, *Carteggio Palazzeschi - Soffici*, Edizioni di storia e letteratura Università di Firenze, 2011

F. T. Marinetti, *Distruzione della sintassi, immaginazione senza fili, parole in libertà*, Direzione del movimento futurista, Milano, 1913

F. T. Marinetti, *Gli indomabili*, Porta di Piacenza, Piacenza, 1922

F. T. Marinetti, *Grande esposizione nazionale futurista. Catalogo della mostra*, Galleria centrale d'arte, 1919

F. T. Marinetti, *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani, Noi*, Il serie, a. I, n. 1, Roma, aprile 1923

F. T. Marinetti, *L'aeroplano del papa*, Edizioni futuriste di Poesia, 1912

F. T. Marinetti, *L'arte tipografica di guerra e dopoguerra, GRAPHICUS*, Anno XII, n. 5, Roma, 1942

F. T. Marinetti, *La tecnica della nuova poesia, Rassegna Nazionale. Rivista mensile fondata nel 1879*, A. LIX, Serie IV, N. 26, Roma, 1937

F. T. Marinetti, *Le mots en liberté futuristes*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano, 1919

F. T. Marinetti, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, Direzione del movimento futurista, Milano, 1914

F. T. Marinetti, *Manifeste du Futurisme, Le Figaro*, Parigi, 1909

F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, Direzione del movimento futurista, Milano, 1912

F. T. Marinetti, *Rivoluzione futurista delle parole in libertà e tavole sinottiche di poesia pubblicitaria, Campo Grafico aereoporto della rivoluzione futurista delle parole in libertà poesia pubblicitaria, Campo Grafico*, 3-4-5, Milano, 1939

F. T. Marinetti, *Zang Tumb Tuuum*, Edizioni futuriste di Poesia, Milano, 1919

F. T. Martinetti, *Dune, Lacerba*, A. II, N. 4, 15 febbraio 1914

P. Masnata, *La vittoria delle parole in libertà, Campo Grafico aereoporto della rivoluzione futurista delle parole in libertà poesia pubblicitaria, Campo Grafico*, 3-4-5, Milano, 1939

G. Papini, *Dichiarazione al Tipografo, Lacerba*, a. II, n. 9, 1914

G. Prezzolini, *Marinetti disorganizzatore, La Voce*, Firenze, 30 marzo 1915

K. Schwitters, *Thesen über Typographie, Merz*, n.11, *Typo Reklame*, 1924

E. Settimelli, *Cinematografia futurista, Italia Futurista*, a. I, n. 10, 1916

A. Soffici, *BIF&ZF + 18 = Simultaneità - Chimismi lirici*, La Voce, Firenze, 1915

J. Tschichold, *Die neue Typographie, Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker*, Berlino, 1928

J. Tschichold, *Qu'est-ce que la nouvelle typographie et que veut-elle?, Arts et métiers graphiques*, n. 19, 1930



Tato (pseud. of Guglielmo Sansoni). *Marinetti - ritratto dinamico*. Signed in pencil on verso, and inscribed on verso: "Marinetti declamatore.", fotografia, 1932, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University

# Sitografia

Academia  
<https://www.academia.edu/>

Accademia della Crusca - Archivio manifesti futuristi  
<https://futurismo.accademiadellacrusca.org/>

Archivio Mart  
<https://www.mart.tn.it/opere-archivi>

Auction FR  
<https://www.auction.fr/>

Campo Grafico 1933/1939  
<https://www.campografico.org/>

Capti (Contemporary Art Archives Periodicals Texts Illustrations)  
<http://www.capti.it/index.php?lang=IT>

Gli Ori editori contemporanei  
<http://www.gliori.it/>

Internet Archive  
<https://archive.org/>

John Hopkins Sheridan Libraries  
<https://jscholarship.library.jhu.edu/>

JSTOR  
<https://www.jstor.org/>

Kunsthistorisches Institut in Florenz - Archivio L'Italia Futurista  
<http://futurismus.khi.fi.it/index.php?id=100>

L'Arengario studio bibliografico  
<http://www.arengario.it/>

Memofonte  
<https://www.memofonte.it/>

MutualArt  
<https://www.mutualart.com/>

Pontremoli Libreria Antiquaria  
<https://www.libreriapontremoli.it/>

Sotheby's  
<https://www.sothebys.com/en/?locale=en>

Yale University - Beinecke rare book & manuscript library (Marinetti Papers)  
[https://collections.library.yale.edu/catalog?page=2&q=%22GEN+MSS+130%22&search\\_field=all\\_fields](https://collections.library.yale.edu/catalog?page=2&q=%22GEN+MSS+130%22&search_field=all_fields)

Con questo volume di parole in libertà che equivale come intensità a 2500 pagine di Flaubert, ho sorpassato tutti e tutto, ho rinnovato integralmente la visione del mondo, sono giunto pel primo nei domini inesplorati dell'arte.

I pensatori da sanatorio, i critici da diligenza e da portantina e tutti gl'impotenti incollati ai buchi delle serrature negheranno queste mie affermazioni. Tanto meglio.

La gioia di disprezzarli una volta di più lubrifica il mio genio, che ha la forma di uno stantuffo.

**F. T. MARINETTI.**

MILANO, 11 Maggio 1913.

**Correzione  
di bozze + desideri  
in velocità**