

**Univerzita Karlova  
Filozofická fakulta  
Ústav románských studií**

**Davide Molinaro**

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Ekonomická a kulturní strategie v pozadí futuristické literární, divadelní a  
filmové produkce**

Le strategie economiche e culturali dietro la produzione letteraria, teatrale e  
cinematografica futurista

The economic and cultural strategies behind futuristic literary, theatrical and  
cinematographic production

## **Poděkování**

Desidero innanzitutto ringraziare la Professoressa PhDr. Mgr. Alice Flemrová, Ph.D., relatrice di questa tesi, oltre che per l'aiuto fornitomi in tutti questi anni e la grande conoscenza che mi ha donato, per la disponibilità e precisione dimostratemi durante tutto il periodo di stesura.

Vorrei inoltre ringraziare il Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, il cui archivio è stato di fondamentale apporto per la realizzazione del corpo centrale della tesi.

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V .....dne.....,

Podpis.....

## **Abstract**

Il fine primario della seguente tesi di laurea magistrale è quello di analizzare il rapporto che si viene a creare tra il contesto cultural-economico italiano di inizio Novecento e il movimento futurista. Nei passaggi iniziali del testo ci siamo soffermati sul creare una base contestuale, dapprima attraverso l'analisi del medium del manifesto e in seguito riguardante il contesto culturale ed economico del tempo. In seguito, abbiamo spostato la nostra attenzione verso l'oggetto d'analisi stesso, il rapporto futurismo-contesto culturale di inizio Novecento, analizzando i comportamenti del movimento in tre media narrativi (letteratura, teatro, cinema). Grazie a tale analisi abbiamo dimostrato come il contesto culturale ed economico italiano di inizio Novecento non fosse particolarmente fertile per la nascita di un'avanguardia.

Il passo successivo consiste nell'offrire al lettore due metri di paragone, ossia il comportamento dell'arte commerciale italiana di inizio Novecento e il contesto in cui nacquero le avanguardie francesi degli anni 20, dimostrando dunque quanto le avanguardie, da sempre legate a una certa nozione di indipendenza dal contesto contemporaneo, ne sono in realtà profondamente dipendenti. La conclusione che è stata raggiunta è come la mancanza di determinati fattori contestuali, dunque, può avere considerevoli effetti deleteri sullo sviluppo di un'avanguardia, come appunto successe nel caso del futurismo.

## **Parole Chiave:**

Futurismo, mercato artistico italiano, avanguardie, cinema, teatro, letteratura

## **Abstract (English language)**

The primary aim of the following master's thesis is analyzing the relationship between the Italian cultural and economic early 1900's context and the futurism movement. In the initial chapters we presented to the reader an introduction to the context, first through an analysis of the Manifesto medium and later through the European cultural and economic context itself. Subsequently, we shifted our focus to the heart of the matter, namely the relationship between the early 1900's Italian context and futurism, by examining its behavior in 3 narrative media (literature, theatre and cinema). The analysis showed clearly how the Italian cultural and economic context did not present itself as fertile ground for the birth and rise of an avant-garde.

The following step consists of offering to the reader two benchmarks, namely the behavior of contemporary Italian mainstream art and the context, in which the French avant-gardes were born a decade later, shedding light on how avant-gardes, commonly tied to a certain notion of independence from the contemporary context, are in reality heavily dependent upon it. The conclusion we reached is how a lack of a set of determined contextual factors can have considerable detrimental effect on the development of an avant-gardes, as happened to the futurism in the Italian context.

**Key words:**

Futurism, Italian art industry, avant-gardes, cinema, theatre, literature

## **Obsah**

1. Introduzione	7
2. Il ruolo dei manifesti nel futurismo	9
2.1. Il ruolo dei manifesti nel futurismo: Il manifesto come strumento di marketing	
2.2. Il ruolo dei manifesti nel futurismo: analisi di tematiche rilevanti	
2.3. Il ruolo dei manifesti nel futurismo: l'opera d'arte come prodotto	
3. Contesto culturale ed economico	17
3.1. Il ruolo dei manifesti nel futurismo: Il manifesto come strumento di marketing	
3.2. Contesto culturale ed economico: l'economia europea tra Ottocento e Novecento	
3.3. Contesto culturale ed economico: il mercato dell'arte mainstream tra Ottocento e inizio Novecento	
4. Analisi dei comportamenti del futurismo sul mercato artistico italiano	28
4.1. Analisi dei comportamenti del futurismo sul mercato artistico italiano: La letteratura e l'editoria	
4.2. Analisi dei comportamenti del futurismo sul mercato artistico italiano: il Teatro	
4.3. Analisi dei comportamenti del futurismo sul mercato artistico italiano: il Cinematografo	
5. Confronto con il mercato dell'arte commerciale italiana di inizio Novecento	49
6. Confronto con il mercato dell'arte sperimentale francese degli anni 20	54
7. Conclusione	59
Soupis bibliografie	61
Resumé	65

## **1. Introduzione**

La figura dell'artista, storicamente, è strettamente connessa a una certa nozione di distacco dalla società mondana, sia intesa come collettivo di persone sia come insieme di valori, in fattispecie materialistici, che governano tale insieme. È difficile ricercarne le origini di tale concezione dell'immaginario collettivo, sebbene si possa ipotizzare si sia venuta a creare nel periodo storico in cui le tendenze romantiche cominciarono a propagarsi attraverso il continente europeo. Tale concezione, tuttavia, è fondamentalmente una grossolana semplificazione dell'intricato processo di creazione del prodotto artistico, in cui l'artista deve riuscire a sintetizzare le sue spinte espressive con la realtà materialistica in cui il prodotto si concretizzerà e nascerà. In tale istante, entrano in gioco le compagnie di produzione e distribuzione dei diversi medium artistici, che giocano un ruolo fondamentale di mediatore tra l'artista e il pubblico che consumerà il prodotto.

Nella mia tesi di laurea breve analizzai un'opera del cinema futurista, il film *Thais* (1917) di Anton Giulio Bragaglia. Cosa trasparì dalla mia tesi fu che la pellicola è ancora fortemente ancorata in un aspetto stilistico cinematografico di stampo mainstream con tendenze decadenti per quanto riguarda la sceneggiatura. Nei capitoli conclusivi della tesi ipotizzai che tale aspetto stilistico sia stato una semplice causa del contesto in cui l'opera nacque: il mercato cinematografico italiano, in altre parole, non aveva il necessario interesse o spazio perché sbocciasse una stagione del cinema futurista. La seguente tesi di laurea magistrale si prefissa di gettar luce sulle caratteristiche del contesto letterario, cinematografico e teatrale italiano, sia a livello economico che culturale, che regnavano nel momento in cui le tendenze futuriste cominciarono a pervadere la penisola, così da mostrare come, sebbene le avanguardie vengano spesso erroneamente mostrate come movimenti caratterizzati da una certa connotazione di "rivoluzionarietà", l'arte futurista sia fortemente basata sul contesto culturale economico e culturale italiano del primo Novecento.

La mia tesi si suddividerà fondamentalmente in tre momenti. Nel primo andremo a gettare le basi per poi poter comprendere l'analisi delle mosse di mercato a livello di produzione letteraria, cinematografica e teatrale. Esso si distenderà su due capitoli: nel primo andremo ad analizzare alcuni manifesti futuristi, che considero rilevanti per la nostra riflessione, nel secondo invece introdurremo il contesto in cui il futurismo nasce: dapprima quello culturale generale, in seguito quello economico ed infine quello del mercato dell'arte mainstream, così da mostrare come in esso vigano convenzioni differenti da quello dell'arte sperimentale/avanguardista dell'epoca.

In seguito, sposteremo la nostra attenzione verso il nocciolo tematico centrale della nostra analisi: l'analisi delle mosse di mercato nella produzione letteraria, cinematografica e teatrale futurista, sia a livello di produzione che di distribuzione. Il terzo e ultimo corpo tematico è di natura piuttosto riflessiva che analitica ed in esso utilizzeremo alcuni altri contesti così da offrire al lettore un metro di paragone rispetto al futurismo: i contesti che abbiamo deciso di utilizzare sono il mercato dell'arte mainstream italiana di inizio Novecento, come esempio di contesto mainstream non in grado di offrire al futurismo gli spazi di cui esso necessitava, e quello artistico francese di inizio Novecento, come esempio di mercato che offrì alle avanguardie condizioni ideali per fiorire.



## **2. Il ruolo dei manifesti nel futurismo**

Nel seguente capitolo andremo ad analizzare il ruolo dei manifesti nel futurismo, sia da una prospettiva di mezzo in grado di propagare determinate tendenze estetiche sia da quella di mezzo di marketing. L'obiettivo di questo primo capitolo di introduzione al contesto sarà quello di fornire al lettore una serie di nozioni riguardanti il movimento del futurismo, rilevanti per la nostra conseguente analisi: ci focalizzeremo dunque dapprima sul movimento stesso, per poi passare al contesto in cui esso nasce nel capitolo seguente.

Il capitolo sarà suddiviso in tre sottosezioni: nella prima andremo ad analizzare la scelta degli artisti futuristi, soprattutto poi quella di Filippo Tommaso Marinetti, padre del movimento futurismo, di utilizzare il manifesto come medium comunicativo, mostrandone le potenzialità economiche e pubblicitarie. In seguito, esamineremo alcuni tratti comuni che ritroviamo in un numero di selezionati manifesti futuristi, scelti in base alla rilevanza rispetto alla nostra questione. Nell'ultima sottosezione ci soffermeremo brevemente infine sulla concezione del prodotto artistico nelle avanguardie e la dicotomia che si viene a creare tra i processi di creazione artistica e vendita.

### **2.1. Il ruolo dei manifesti nel futurismo: Il manifesto come strumento di marketing**

Qualunque discorso attorno al ruolo dei manifesti nel futurismo deve necessariamente passare per la figura di Filippo Tommaso Marinetti, primo ideatore del movimento. Il suo lancio del primo manifesto infatti racchiude in sé tutte le caratteristiche commerciali e pubblicitarie dell'utilizzo dei manifesti e, per tale motivo, la nostra riflessione partirà proprio dal primo famoso *Manifesto del futurismo*, pubblicato sul giornale francese Le Figaro il 20 Febbraio 1909<sup>1</sup>. Già le scelte legate alla pubblicazione del suo primo Manifesto sono sintomatiche delle capacità pubblicitarie di Marinetti. Tale mossa si rivelò vincente principalmente per due fattori.

È necessario rammentare che Filippo Tommaso Marinetti nacque ad Alessandria in Egitto e fu a lungo a più in contatto con il contesto francese piuttosto che quello italiano<sup>2</sup>. Argomentare che Marinetti avrebbe preferito far nascere il futurismo come movimento prettamente francese sarebbe certamente azzardato, possiamo tuttavia ipotizzare che un personaggio da tale istinto pubblicitario come Marinetti si sia accorto che Parigi stesse diventando un mercato troppo saturo per la creazione di

<sup>1</sup> Maria, Luciano De. *Filippo Tommaso Marinetti e Il Futurismo*. Milano: Mondadori, 2000, p.3

<sup>2</sup> "Marinetti, Filippo Tommaso Nell'Enciclopedia Treccani." nell'Enciclopedia Treccani. <http://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-tommaso-marinetti/>. [15. Ott. 2019].

un'ennesima avanguardia. Il medium del manifesto era infatti ben conosciuto al popolo parigino. Usando le parole di Bruno Romani:

“La Francia, all'alba del 1909 cominciava a dare segni di stanchezza verso le rivoluzioni letterarie e artistiche. Nei venti anni precedenti, le scuole e i movimenti si erano avvicinati con un ritmo e una velocità tali che la gente aveva bisogno di riprendere fiato, di veder chiaro in quel turbine di manifesti e di proclami. Per usare un'espressione commerciale, il mercato era saturo.<sup>3</sup>”

La prima scelta vincente del Marinetti fu dunque scegliere il contesto italico piuttosto che quello d'oltralpe. La seconda, invece, è legata alle modalità con cui lo va a fare. Come abbiamo appena spiegato, Marinetti scelse il contesto letterario italiano piuttosto che quello francese, il Manifesto tuttavia venne pubblicato sulla prima pagina del più seguito giornale di Francia. Come sostiene Caroline Tisdall, se la sua pubblicazione “fosse apparsa in Italia, su qualche quotidiano di provincia, avrebbe potuto essere liquidata come un eccesso di eccentricità senza significato<sup>4</sup>”. L' “attacco” alla cultura arrivava tuttavia dalla capitale culturale del tempo, Parigi. Marinetti, dunque, sfruttando il rapporto che da secoli intercorre tra la letteratura d'oltralpe e quella italiana, si assicurò che il suo messaggio non passasse inosservato. Tale scelta si rivelò a tal punto sensata, che lo scandalo del futurismo portò i primi artisti italiani ad aderire all'idea marinettiana.

Un ennesimo tratto dimostrante le capacità pubblicitarie di Marinetti è legato addirittura al nome che diede al suo movimento: futurismo. Anche in questo caso il background culturale francese dell'autore fu di primaria importanza. Nel 1908 nella rivista *Mercure de France*, di cui Marinetti fu un assiduo sostenitore oltreché collaboratore, viene pubblicata il 1. Dicembre sotto la rubrica “Lettres espagnoles” una recensione dello scritto dell'autore catalano Gabriel Alomar dal nome *El futurismo*. In esso, infatti, oltreché il nome che si prestava particolarmente ai concetti portati avanti da quello che poi diventerà il movimento di Marinetti, Alomar presentava tematiche e poetiche piuttosto simili a quelle proposte dall'autore italiano<sup>5</sup>.

Riteniamo necessario sottolineare che, sebbene nel nome ci possa vedere un chiaro caso di influsso da parte dell'autore catalano, sarebbe erroneo parlare di plagio d'autore per quanto riguarda le tematiche che hanno in comune i due autori: è necessario tenere costantemente in considerazione, infatti, che, come poi analizzeremo nel capitolo seguente, il futurismo è un movimento dalle poetiche particolarmente sintomatiche per l'epoca in cui nasce. È dunque legittimo aspettarsi che certe tematiche si ripetano in diversi contesti nazionali. Un'altra questione è invece perché il futurismo italiano si sia riuscito a propagare mentre quello di Alomar sia rimasto pressoché sconosciuto, le cui

<sup>3</sup> Romani, Bruno. *Dal Simbolismo Al Futurismo*. Firenze: R. Sandron, 1969, p.201.

<sup>4</sup> Tisdall, Caroline, and Angelo Bozzolla. *Futurismo*. Milano: Rizzoli, 2002, p.9.

<sup>5</sup> Romani, Bruno. Op. cit., p.203.

motivazioni son certamente da cercarsi nelle capacità pubblicitarie di Marinetti che siamo intenti a presentare.

Come abbiamo già precedentemente riportato, il medium del manifesto, come possono attestare i dati numerici (al giorno d'oggi si sono conservati più di 40 manifesti dalla datazione antecedente a quello marinettiano del 1909), era tutt'altro che sconosciuto al pubblico francese. Esso aveva raggiunto una tale rilevanza culturale che attorno ad esso si erano create una serie di convenzioni stilistiche: esso, infatti, era tipicamente composto da un'introduzione, l'elencazione delle poetiche centrali al movimento e una susseguente conclusione<sup>6</sup>. Sebbene Marinetti conservi tale formattazione, egli fu il primo ad utilizzare una tonalità di linguaggio diversa, una lingua fatta di immagini prestantesi alla declamazione pubblica, arma pubblicitaria di cui l'autore farà ampiamente uso: basti pensare alla struttura e alle finalità delle famose Serate Futuriste.

La chiave di lettura di ogni strategia pubblicitaria e di marketing proposta dal futurismo marinettiano si riassume in un'affermazione che possiamo trovare nelle battute iniziali dello scritto *Futurismo* di Caroline Tisdall:

“La determinazione a raggiungere un pubblico, il più vasto possibile, è la chiave d'interpretazione del Futurismo. Essa caratterizza sia le più audaci e stimolanti sperimentazioni del movimento, sia i suoi forsennati eccessi enfatici”<sup>7</sup>.

Il manifesto, che come abbiamo più volte ricordato, era ampiamente conosciuto sul mercato editoriale francese, si ben prestava alle necessità ed esigenze del movimento che Marinetti intendeva creare, diventando non solo un'arma del futurismo, bensì la sua manifestazione più simbolica e tuttora più ricordata e studiata.

## **2.2. Il ruolo dei manifesti nel futurismo: analisi di tematiche rilevanti**

Nella seguente sottosezione sposteremo la nostra attenzione in maniera più mirata al contenuto dei manifesti. L'analisi delle tematiche rilevanti si stende su diversi manifesti, che abbiamo selezionato sia in base alla loro fama nelle discussioni futuriste sia in base alla loro rilevanza rispetto alle questioni che vengono poste nella nostra analisi. Essi, in ordine cronologico, sono: *Manifesto del futurismo* (1909); *Uccidiamo il chiaro della Luna!* (1909); *Contro Venezia passatista* (1910); *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912); *Manifesto della Lussuria* (1913); *Distruzione della sintassi*.

<sup>6</sup> Ivi, p.207.

<sup>7</sup> Tisdall, Caroline, Op. Cit., p.9.

*Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (1914); *Il Teatro di varietà* (1914); *Programma politico futurista* (1914); *Manifesto del cinema futurista* (1916), *Manifesto della fotografia futurista* (1930).

La nostra analisi sarà suddivisa in due momenti: nelle battute iniziali ci soffermeremo su alcune tematiche di natura generale che riteniamo rilevanti per gettare le basi per una riflessione più mirata. Per tale motivo, vogliamo sottolineare al lettore come tale analisi non abbia come finalità un'analisi completa di tutte le tematiche ascrivibili alle tendenze futuriste presenti nell'elenco di manifesti sopra riportato, bensì una selezione di alcune che poi ritorneranno nella seconda parte della nostra riflessione, in cui verranno presentati alcuni tratti dei manifesti futuristi connessi alle capacità pubblicitarie e di marketing di Marinetti.

Come abbiamo più volte sottolineato, Filippo Tommaso Marinetti si presenta come figura letteraria caratterizzata da un'innata capacità pubblicitaria, che gli permise di comprendere le necessità cultural-economiche del mondo letterario (ed artistico) italiano del Novecento. Una delle problematiche che il futurismo più riuscì a individuare fu la necessità di rinnovamento del contesto culturale italiano, contesto tipicamente legato alle tendenze del passato. Il futurismo traduce tale necessità del tempo nell'antipassatismo aggressivo che caratterizza buona parte dei manifesti analizzati. Segue un passaggio del Programma politico futurista che riteniamo emblematico per tale tematica:

“ESAUTORIZZAZIONE DEI MORTI, DEI VECCHI E DEGLI OPPORTUNISTI, IN FAVORE DEI GIOVANI AUDACI.

CONTRO LA MONUMENTOMANIA E L'INGERENZA DEL GOVERNO IN MATERIA DI ARTE.

MODERNIZZAZIONE VIOLENTA DELLE CITTA' PASSATISTE (ROMA, VENEZIA, FIRENZE, ECC.)”<sup>8</sup>.

Da tale disprezzo per la cultura passatista italiana deriva necessariamente il culto della modernità. Ciò che riteniamo interessante a tale riguardo è notare come tale tematica venga dal futurismo collegata al culto della giovinezza (il passaggio appena citato è soltanto un esempio di una tendenza estesa a gran parte dei manifesti editi da autori futuristi). Rispondere a tale quesito potrebbe essere oggetto di un'intera tesi di laurea, la quale tuttavia avrebbe ben poco a che fare con le problematiche affrontate in questa tesi di laurea. Per tale motivo, ci limitiamo soltanto ad ipotizzare che tale nesso

<sup>8</sup> Marinetti. “I Manifesti Del Futurismo by F. T. Marinetti.” Project Gutenberg, <https://www.gutenberg.org/ebooks/28144>. [16. Ott. 2019].

venutosi a creare sia dovuto alla necessità di Marinetti di dare a una tendenza culturale una concretizzazione sociale, ergendo una determinata fetta della società (i giovani, appunto) a massima rappresentatrice del rinnovamento culturale che il futurismo riteneva necessario portare avanti.

Un'ultima tematica che riguarda più da vicino la matrice stilistica, essa stessa legata alla necessità di rinnovamento culturale, è la ricerca di multimedialità artistica. Sebbene come il cinematografo si presenti come medium ideale per raggiungere tale ricerca, riprove di tale volontà poliespressiva, si possono notare anche in manifesti di altri medium, come il Manifesto tecnico della letteratura futurista (1912)<sup>9</sup>:

“Il cinematografo ci offre la danza di un oggetto che si divide e si ricompone senza intervento umano. [...]”

Bisogna introdurre nella letteratura tre elementi che fui'ono finora trascurati:

1. Il rumore (manifestazione del dinamismo degli oggetti);
2. Il peso (facoltà di volo degli oggetti);
3. L'odore (facoltà di sparpagliamento degli oggetti Sforzarsi di rendere per esempio il paesaggio di odori che percepisce un cane. Ascoltare i motori e riprodurre i loro discorsi.”

Passando ai tratti più intrinsecamente connessi alle capacità pubblicitarie di Marinetti, la creazione di un nuovo linguaggio è forse quello che più riflette la ricerca di multimedialità portata avanti dal futurismo. Marinetti, infatti, riteneva necessaria la creazione di un nuovo linguaggio artistico che fosse in grado di esprimere le complessità della modernità artistica. Segue, un'ennesima volta, un passaggio del *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912)<sup>10</sup>:

“Perchè servirsi ancora di quattro ruote esasperate che s'annoiano, dal momento che possiamo staccarci dal suolo”? Liberazione delle parole, ali spiegate dell'immaginazione, sintesi anagogica della terra abbracciata da un solo sguardo e raccolta tutta intera in parole essenziali. [...] Non avremo più la sinfonia verbale, dagli armoniosi dondoli, e dalle cadenze tranquillizzanti!» Ciò è bene inteso! E che fortuna! Noi utilizziamo, invece, tutti i suoni brutali, tutti i gridi espressivi della vita violenta che ci circonda, **FACCIAMO CORAGGIOSAMENTE IL «BRUTTO» IN LETTERATURA, E UCCIDIAMO DOVUNQUE LA SOLENNITÀ. Via!»**

<sup>9</sup> Marinetti. “I Manifesti Del Futurismo by F. T. Marinetti.” Project Gutenberg, <https://www.gutenberg.org/ebooks/28144>. [16. Ott. 2019].

<sup>10</sup> Marinetti. “I Manifesti Del Futurismo by F. T. Marinetti.” Project Gutenberg, <https://www.gutenberg.org/ebooks/28144>. [17. Ott. 2019].

La creazione di nuovi linguaggi, tuttavia, non doveva interessare soltanto i medium artistici standardizzati, bensì anche i canali distributivi delle teorie futuriste, ossia i manifesti stessi. L'esempio che forse più di ogni altro rappresenta tale trasformazione è lo scritto *Contro Venezia passatista* (1910), manifesto che si divincola dalle convenzioni stilistiche con cui nacque il genere del manifesto e si compone di una prima parte dalla classica strutturazione a punti, a cui segue il famoso “Discorso futurista di Marinetti ai Veneziani”, che per lunghezza supera perfino la prima parte elencata, tipicamente considerata predominante.

Due quesiti che dobbiamo porci a questo punto sono come si presentino tali “nuovi linguaggi” e quale sia la loro finalità. Come precedentemente citato, il cinematografo era per il medium artistico che forse più di ogni altro si adattava alle necessità e alle teorie futuriste. Nel manifesto ad esso dedicato del 1916, il collettivo illustra come<sup>11</sup>:

“Il cinematografo futurista acutizzerà, svilupperà la sensibilità, velocizzerà l’immaginazione creatrice, darà all’intelligenza un prodigioso senso di simultaneità e di onnipresenza.”

Tale volontà di immediatezza, specifica al cinematografo, doveva tuttavia estendersi ad ogni altro medium artistico futurista e ciò ci porta al secondo quesito che vogliamo porci, ossia quale sia la finalità della creazione di un nuovo linguaggio artistico. Il motivo che porta Marinetti ad orientare tali nuovi linguaggi verso l'immediatezza artistica è dovuto alla volontà di aprire l'arte a un bacino di pubblico molto più ampio rispetto quello a cui era tipicamente abituato il contesto culturale italiano dei decenni e secoli precedenti.

Basti pensare che nello scritto *Il teatro di varietà* (1914) viene sostenuto che bisogna “Incoraggiare in ogni modo il *genere* degli eccentrici americani, i loro effetti di grottesco esaltante, di dinamismo spaventevole, le loro grossolane trovate, le loro enormi brutalità, i loro panciotti a sorprese e i loro pantaloni profondi come stive di bastimenti [...]”, mostrando come la volontà di popolarizzare l'arte abbia un ruolo tanto primario quanto il nazionalismo, tratto a cui il futurismo viene tipicamente ricollegato.

La concezione artistica di Marinetti e più in generale del movimento futurista è dunque diametralmente opposta alla concezione parnassiana (o più precisamente Gauteriana<sup>12</sup>) di “arte per l'arte”: l'arte futurista doveva espandersi nella vita sociale, diventare un concreto stile di vita. Tracce

<sup>11</sup> Marinetti. “I Manifesti Del Futurismo by F. T. Marinetti.” Project Gutenberg, <https://www.gutenberg.org/ebooks/28144>. [17. Ott. 2019].

<sup>12</sup> “MAUX Et CAMES.” The Project Gutenberg eBook of maux et Cames, by Thophile Gautier. <http://www.gutenberg.org/files/37733/37733-h/37733-h.htm>. [17. Ott. 2019].

di tale volontà possono cercarsi nella simbiosi di arte e guerra nel *Manifesto della Lussuria* del 1913<sup>13</sup> o nella conclusione del *Manifesto della fotografia futurista* (1930), in cui Marinetti e Sansoni affermano come “Tutte queste ricerche hanno lo scopo di far sempre più sconfinare la scienza fotografica nell'arte pura e favorirne automaticamente lo sviluppo nel campo della fisica, della chimica e della guerra”<sup>14</sup>.

### **2.3. Il ruolo dei manifesti nel futurismo: l'opera d'arte come prodotto**

L'opera d'arte, dunque, nella concezione futurista marinettiana, diventa un vero e proprio prodotto commerciale dai tratti specifici, che si estende oltre i confini della pura procreazione artistica e punta a un incremento della produzione. Per tale motivo, vorremo brevemente soffermarci su alcuni tratti caratterizzanti la concezione commercial-artistica di Marinetti, riguardanti le tre componenti del “processo artistico”, ossia il mittente (l'artista), il prodotto (l'opera d'arte) e il destinatario (il pubblico).

Partendo dai tratti riguardanti l'artista, uno degli strumenti rivelatasi più utili è la corrispondenza privata di Marinetti. Nel carteggio della corrispondenza tra Filippo Tommaso Marinetti e Gino Severini, conservata al Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, possiamo registrare diversi momenti in cui Marinetti orienta Severini sulla direzione artistica che egli dovrebbe prendere, sulla necessità di definire il proprio prodotto e sulle modalità con cui Severini dovrebbe individualizzare la sua scrittura da manifesto<sup>15</sup>.

Tali suggerimenti denotano la volontà di Marinetti di raggiungere un punto, in cui il singolo artista futurista sia ampiamente riconoscibile ed è appunto la creazione di un'impronta artistica consistente, concreta e soprattutto riconoscibile che avrebbe permesso al futurismo di ritagliarsi uno spazio importante nel contesto culturale del tempo. Su quanto tale fine sia dal futurismo stato raggiunto o meno potremmo discutere per ore: di certo i Manifesti rispettano tale volontà, mentre per quanto riguarda le opere futuriste dei restanti media artistico-espressivi riteniamo sia una questione più specifica alla singola opera.

<sup>13</sup> Marinetti. “I Manifesti Del Futurismo by F. T. Marinetti.” Project Gutenberg, <https://www.gutenberg.org/ebooks/28144> [17. Ott. 2019].

<sup>14</sup> Marinetti, F. T. *Il Grande Manifesto Della Fotografia Futurista*. Torino ...: Tip. Roncati Umberto, 1931.

<sup>15</sup> ARCHIVIO DEL MUSEO D'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA DI TRENTO E ROVERETO, *Comune di Rovereto, Carteggio Severini-Marinetti*, Sev I.3.4.

Naturalmente, perché l'impronta artistica sia ampiamente riconoscibile, la seconda componente del processo artistico, ossia l'opera stessa, deve necessariamente rispettare un cruciale prerequisito, ovvero la consistenza nel tempo. Tale necessità di consistenza si ricollega non soltanto ai suggerimenti offerti da Marinetti a Severini precedentemente citati, bensì più in generale a tutta la seconda parte della sottosezione precedente, in cui abbiamo analizzato la volontà marinettiana e futurista di creare un nuovo linguaggio artistico, che, naturalmente, si prefissa come utile strumento per lo sviluppo di un prodotto artistico consistente negli anni.

L'ultima componente del processo artistico che andremmo ad analizzare è il pubblico. Di esso vorremo sottolineare principalmente due tratti nella concezione commerciale di Marinetti. Il primo è l'educazione di esso, che nel futurismo si concretizza nella popolarizzazione dell'arte (l'esempio precedentemente riportato dallo scritto *Il teatro di varietà* (1914) riguardo la necessità di aprire il teatro di varietà italiano alla popolarità del teatro americano è soltanto una riconferma di un fenomeno che si allarga a tutti i media a cui il futurismo si aprì). Perché il pubblico sia educato a riconoscere il prodotto artistico futurista, esso necessita di una diffusione più mirata, strategia che Marinetti utilizzò ampiamente:

“19. Lettera, Posta militare – 11° Divisione 27-2-1917, a Nina- Milano

Benchè non abbia “penna” e scriva “in una casa spaccata”, Marinetti fornisce un elenco di diciannove indirizzi, per lo più ufficiali della Scuola Bombardieri di Susegana o della Zona Guerra, ma anche direttori di giornali e riviste (“Riviste di Filosofia” di Buenos Aires, “Grammata” di Alessandria d'Egitto, “I Calpestati” di Genova, “L'Ardire” di Torino, “L'Effort des jeunes” di Montpellier). Ad essi dovranno essere inviati, ad opera di Nina, materiali ed opere futuriste delle edizioni di “Poesia”: Manifesti completi, numeri di “Italia Futurista”, Zang Tumb Tumb e Guerra sola igiene del mondo, Equatore notturno di F. Mariano, Arte dei rumori di Russolo, Pittura Scultura futurista di Boccioni, Archi Voltaici di Volt (Vincenzo Faniccioti).<sup>16</sup>”

In questo capitolo, in conclusione, ci siamo soffermati sul medium del manifesto, mostrandone le sue potenzialità pubblicitarie, le sue caratteristiche primarie e come esso racchiuda la concezione artistica del futurismo che doveva estendersi in tutti i restanti media utilizzati. A tali questioni torneremo nella sezione centrale, a cui antecede il prossimo capitolo, in cui rifletteremo sul contesto storico in cui il futurismo nacque.

<sup>16</sup> Bono, Virgilio Giacomo. *Le vestali del futurismo*. Voghera: EDO, 1991, p.59.



### **3. Contesto culturale ed economico**

Nel seguente capitolo andremo ad analizzare il contesto culturale ed economico in cui il futurismo viene a svilupparsi. La scelta di analizzare dapprima i manifesti e soltanto in seguito il contesto è dovuta al fatto che piuttosto che sul futurismo stesso il nostro oggetto d'attenzione è il contesto in cui tale movimento si è trovato ad esistere. Il capitolo inoltre verrà diviso in tre sottosezioni, partendo dalla più generica fino ad arrivare quella finale in cui l'analisi sarà fortemente focalizzata sugli aspetti più specifici e cruciali per le nostre riflessioni.

La prima sottosezione andrà a presentare al lettore il contesto culturale italiano e continentale del tempo con una particolare attenzione al rapporto del movimento futurismo rispetto al tempo in cui nasce. Nella seconda, invece, essendo la nostra analisi incentrata sulle tattiche di produzione e distribuzione, sposteremo la nostra attenzione al mercato culturale del tempo. Nella terza e ultima sottosezione, infine, ci focalizzeremo sul mercato dell'arte mainstream di inizio Novecento, in quanto riteniamo che il mercato artistico abbia le sue caratteristiche specifiche, rispetto ad altre industrie che potrebbero venire citate nella seconda sottosezione, che ne rendono una presentazione più studiata di primaria importanza per una successiva riuscita della nostra analisi.

#### **3.1. Contesto culturale ed economico: il contesto generale**

L'intera seconda metà dell'Ottocento è un periodo cruciale per il comprendimento dell'ascesa delle tendenze avanguardiste di inizio Novecento. Attraverso le parole di Castronovo nel suo scritto *Le nuove dimensioni della stampa*<sup>17</sup>:

“Dissoltosi il tentativo di restaurazione oligarchica e composta gradualmente la frattura fra società civile e istituzioni, che aveva assunto aspetti di estrema gravità durante la crisi di fine secolo, si apriva, con l'avvento del riformismo giolittiano, un nuovo corso politico segnato dall'allargamento delle libertà democratiche e da progressivi mutamenti nei meccanismi di formazione del sistema rappresentativo e di gestione della cosa pubblica.”

Tali mutamenti, inoltre, vengono accompagnati da un progressivo processo di mutazione economica, che, se escludiamo il Mezzogiorno, in cui l'industria italiana, in seguito alla depressione finanziaria e la crisi agricola che colpì lo stivale nell'ultimo decennio dell'Ottocento, cominciò a prendere il

<sup>17</sup> Pullega, Paolo. *Scrittori e Idee in Italia*. Bologna: Zanichelli, 1974, p.45.

ruolo che per secoli l'industria agricola aveva ricoperto, portando così ad un'ascesa della borghesia imprenditoriale e ad un radicale cambiamento delle dinamiche sociali, che si manifesta in un'espansione fino a quel punto sconosciuta del tessuto cittadino, nella diminuzione dell'analfabetismo e nell'ulteriore aumento della popolazione nazionale.<sup>18</sup>

Sono proprio le nuovamente importanti città italiane ad offrire spazio di espansione per un movimento che ritengo necessario citare quando l'obiettivo è comprendere le origini naturali del futurismo: il verismo sociale, movimento che getta le sue basi nella trasformazione sociale causata del Risorgimento.

Riutilizzando le parole di De Micheli "la fine delle lotte per l'unità nazionale aveva portato in primo piano una serie di problemi angosciosi, i problemi dell'esistenza del popolo."<sup>19</sup> Se a livello sociale il venire a galla di tali problematiche portò alla nascita degli organizzatori socialisti dei ceti operai e contadini, in arte esso si traduce in questa nuova ricerca di giustizia sociale. La poetica che viene portata avanti dagli artisti veristi è certamente una poetica di denuncia, essa tuttavia come fa notare De Micheli è perlopiù "fondata [...] più su un sentimento di pietà che sul sentimento della compressione storica del movimento proletario o contadino dell'epoca"<sup>20</sup>. E' inoltre un movimento che come si può facilmente intuire trova le sue fondamenta nelle tendenze italiane al provincialismo letterario.

Se da una parte il futurismo è ampiamente conosciuto per il suo diametrico rifiuto dell'arte ufficiale dell'epoca, esso certamente si oppone a pari volta al provincialismo letterario portato avanti da alcuni esponenti del verismo: il movimento futurista, dunque, si propone come portatore di modernità nel contesto italico, in cui la modernità letteraria e più in generale artistica aveva, fino a quel punto, faticato a trovare i suoi spazi. L'Italia, negli occhi del futurista, era un paese in cui si avvertiva la necessità della creazione di una nuova scala di valori che tenesse in considerazione la trasformazione che l'esistenza dell'individuo ha subito a seguito delle trasformazioni della tecnica e delle dinamiche sociali di fine Ottocento. Oltre alla creazione di una nuova scala di valori, i futuristi sottolineavano come tali nuovi valori dovessero venire portati alla luce sotto nuovi mezzi espressivi e nuovi linguaggi (che in seguito si concretizzeranno nell'aspetto stilistico delle opere letterarie e non per cui il futurismo viene ricordato nell'immaginario collettivo), in quanto i mezzi espressivi che fino a quel punto erano stati utilizzati nella penisola erano a loro detta inadatti all'espressione della modernità.

<sup>18</sup> Ivi, p.46.

<sup>19</sup> De Micheli, Mario. *Le Avanguardie Artistiche Del Novecento*. Milano: Feltrinelli, 1993, p.40.

<sup>20</sup> Ivi, p. 41.

Un aspetto a mio avviso interessante con cui vorrei concludere la nostra breve riflessione sul contesto italiano dell'epoca è il rapporto tra il futurismo e il contesto culturale del tempo. Spesso analizzando l'avanguardia futurista se ne sottolinea una certa connotazione di "rivoluzionarietà", essa, anzi, in certi casi viene portata quasi come caratteristica primaria del movimento. Tale concezione tuttavia sarebbe da parte nostra una valutazione erronea e semplicistica, che può soltanto portare alla svalutazione di un'analisi. Riteniamo invece che uno dei tratti distintivi del futurismo sia la volontà di rinnovamento, piuttosto che di rivoluzione culturale (che potrebbe trasparire più dalle esclamazioni dei manifesti piuttosto che dalle effettive opere che seguirono).

Il Raimondi in *Un'avanguardia senza rivoluzione* costruisce un discorso attorno alla graduale evoluzione delle tendenze post-positiviste in quelle che poi verranno conosciute come avanguardie artistiche. Ciò che ritengo interessante è vedere come l'autore bolognese basi la sua riflessione su una linea cronologica, che, a nostro avviso, non presenta nessuna cesura che andrebbe a suggerire una certa "rivoluzionarietà" del movimento: anzi, essa è caratterizzata da una certa linearità, che ci porta a concordare con l'autore nel considerare il futurismo non un movimento rivoluzionario, bensì un movimento sintomatico di un'epoca che necessitava modernità, necessitava in altre parole rinnovamento culturale<sup>21</sup>.

Un ennesimo tratto del futurismo che spesso, a mio avviso, viene erroneamente interpretato è la sua tendenza al nazionalismo. Se da una parte esso certamente assume posizioni patriottiche a livello politico fin dalla sua nascita ufficiale, che possiamo identificare nel primo Manifesto del Futurismo di Filippo Tommaso Marinetti del 1909, sarebbe assolutamente erroneo cercare le origini culturali e filosofiche esclusivamente sul suolo italiano: il futurismo, anzi, getta fortemente le sue fondamenta nella cultura continentale del tempo.

Lewis Namier nella sua famosa riflessione *1848: La rivoluzione degli intellettuali* fa notare come: <sup>22</sup>

“Il continente europeo reagì agli impulsi e all'intimo dinamismo della rivoluzione con una notevole uniformità, nonostante le differenze di lingua e razza, nonché di livello politico, sociale ed economico dei Paesi interessati: ma a quel tempo il denominatore comune era ideologico, e persino letterario, e vi era nel mondo intellettuale del continente europeo un'unità e una coesione fondamentale, quale suole affermarsi nei periodi culminanti del suo sviluppo spirituale.”

<sup>21</sup> Raimondi, Ezio. *Le Poetiche Della modernità in Italia*. Milano: Garzanti, 1990.

<sup>22</sup> Namier, Lewis. B. *La rivoluzione degli intellettuali*, Einaudi: Torino. 1957, p.18.

Tale “denominatore comune ideologico” si manifestò chiaramente nello sviluppo di tendenze culturali di simil natura: la natura rivoluzionaria sociale degli anni ‘40 dell’Ottocento si tradusse nella centralità della realtà nella produzione artistica. Movimento quali il verismo precedentemente citato in Italia o il naturalismo francese ne sono gli esempi che primi balzano all’occhio.

La realtà diventa contenuto, metro di analisi e personaggio centrale nell’arte del secondo Ottocento. La vita quotidiana, spesso tragica, presentata dal realismo rapidamente sostituisce “il quadro di rievocazione storica, [...] la bellezza convenzionale dei canoni classici.<sup>23</sup>”. Se da una parte manca l’aspirazione all’immediatezza cara alle avanguardie artistiche del Novecento, nel rifiuto dei canoni classici possiamo vedere un primo simbolico passo ideologico verso l’ascesa delle tendenze moderniste sul continente europeo e, inoltre, un’ennesima riprova di quanto considerare la “rivoluzionarietà” un tratto distintivo dell’avanguardia futurista sia un’interpretazione alquanto semplicistica.

Come possiamo dunque ben capire, il futurismo è un prodotto dell’incerta epoca storica in cui nasce. Possiamo, tuttavia, individuare autori e filoni di pensiero che più di altri influirono sulle nozioni portate avanti dal futurismo. Essi, similmente a quanto accadde per il contesto generale, provengono sia dalla penisola che dal continente europeo. Come sostiene Caroline Tisdall in *Futurismo*<sup>24</sup>:

“Poche erano le idee veramente originali: violenza, guerra, anarchia, nazionalismo, culto del superuomo, esaltazione della vita urbana, della tecnologia e della velocità, odio per il passato e disprezzo dei valori accademici, tutto ciò aveva già avuto una voce. Nuovo era il modo in cui queste idee venivano unite e sintetizzate in un unico, incendiario documento culturale fatto per la diffusione.”

Diversi furono gli autori e filosofi che utilizzarono tali concetti o ne fecero la loro poetica, quello che tuttavia forse più di chiunque sintetizza l’elenco appena riportato fu il filosofo francese George Sorel (Cherbourg, Manica, 1847 - Boulogne-Billancourt, Haut-de-Seine, 1922<sup>25</sup>). Nelle sue celebrate *Riflessioni sulla violenza* (1908) egli eleva la violenza a dottrina politica. Dire con certezza per quale motivo i giovani futuristi si rividero negli scritti del filosofo francese sarebbe una strada incerta,

<sup>23</sup> De Micheli, Mario. Op. cit., p.17.

<sup>24</sup> Tisdall, Caroline, and Angelo Bozzolla. *Futurismo*. Milano: Rizzoli, 2002, p.18.

<sup>25</sup> “La Cultura Italiana: Treccani, Il Portale Del Sapere.” Treccani. <http://www.treccani.it/enciclopedia/georges-sorel/>. [17. Ott. 2019].

possiamo tuttavia ipotizzare (oltre che naturalmente tali riflessioni rappresentano uno specchio del contesto culturale di inizio Novecento) il motivo sia legato alla connessione che nella riflessione di Sorel si viene a creare tra violenza e libertà.

Simili posizioni, in fattispecie riguardo alla guerra e all'esaltazione della vita urbana, vennero sostenute dal D'Annunzio (basti pensare a opere dell'ultimo decennio dell'Ottocento quali *A una torpediniera nell'Adriatico* (1893) o *Gloria* (1899)). Parlare di un influsso diretto sarebbe tuttavia un'ipotesi piuttosto difficile da provare. Come racconta Romani in *Dal simbolismo al futurismo*<sup>26</sup>, D'Annunzio fu, nella sua matrice stilistica, più vicino a Pascoli che ai giovani futuristi. Fu, per Romani, un "descrittivo". Nel poeta di Pescara, tuttavia, possiamo notare una chiara aspirazione ad essere più "europeo" rispetto a Pascoli, ad essere, in altre parole, vicino alle tendenze moderniste che in quel momento cominciavano a propagarsi.

Si potrebbero presentare altri filosofi o pensatori che influirono sulla matrice ideologica del futurismo, ciò, tuttavia, non è il fine della nostra riflessione, che era piuttosto presentare il futurismo in una chiave "non rivoluzionaria", bensì come movimento sì di rinnovamento culturale, ma sempre fortemente legato al contesto in cui nasce, come movimento che rappresenta uno degli emblemi culturali dell'ideologia europea di inizio Novecento.

La seguente sottosezione si occuperà del contesto economico di inizio Novecento, così da presentare le nozioni generali che poi riutilizzeremo per la riflessione di natura economica più significativa per la nostra analisi, ossia quella riguardo il mercato dell'arte mainstream a inizio Novecento.

### **3.2. Contesto culturale ed economico: l'economia europea tra Ottocento e Novecento**

Per quanto riguarda l'introduzione al contesto economico europeo del tempo, abbiamo deciso di far partire il nostro discorso da una base più ampia, ossia l'economia continentale del XIX. Secolo, mostrando inoltre come essa abbia avuto profondi effetti sulle dinamiche sociali e culturali del tempo, fino ad arrivare alla presentazione dell'ambito che più strettamente ci interessa, ovvero il contesto economico italiano della seconda metà dell'Ottocento e del primo decennio del Novecento, momento in cui il movimento futurista si origina.

<sup>26</sup> Romani, Bruno. *Dal Simbolismo Al Futurismo*. Firenze: R. Sandron, 1969, p.163.

Il motore dell'intero funzionamento dell'economia europea ottocentesca è certamente da cercarsi nella prima rivoluzione industriale, avvenuta nella seconda metà del Settecento. I paesi che più riuscirono a capitalizzare furono quelli, in cui erano presenti due fondamentali requisiti: un contesto social-economico adatto e la presenza delle necessarie materie prime. I due stati in cui tali requisiti erano più nettamente presenti furono la Francia e l'Inghilterra, entrambe caratterizzate da una classe borghese disposta ad investire capitale e dalla sovrabbondanza di miniere di carbone, che costituiva la materia prima necessaria al funzionamento dei macchinari. La prima rivoluzione ebbe un profondo impatto sulla società di inizio Ottocento, che si manifesta nell'incremento del numero di abitanti, nel progresso tecnico e scientifico, nella creazione di classi sociali basate sull'occupazione: in altre parole, termini quali classe operaia o padrone cominciarono a guadagnare di significato.<sup>27</sup>

La repentina crescita economica e tecnologica causata dalla prima rivoluzione industriale portò alla seconda rivoluzione industriale, avviata dall'utilizzo di nuove materie prime e fonti energetiche (in fattispecie l'energia elettrica e gli olii combustibili) che a loro volta causarono un ribasso nei costi di produzione. La società di fine Ottocento, tuttavia, non era ancora in condizioni sociali adatte a una tale crescita repentina: all'improvvisa crescita dell'offerta non ha saputo rispondere una domanda di pari entità. Tale squilibrio tra offerta e domanda, quando unita alla grave crisi, che a causa dell'importanza dell'importazione del grano americano, colpì l'industria agricola europea negli anni 80 del XIX. secolo, fece cadere gran parte del continente europeo nella cosiddetta Grande Depressione di fine Ottocento.

Ai radicali cambiamenti economici e sociali dell'Ottocento corrispondono altresì radicali cambiamenti nel clima culturale. Uno dei fattori determinanti per l'evoluzione culturale dell'Ottocento fu dettato dalla l'ascesa della borghesia. Essa infatti aveva un tratto che la distingueva diametralmente rispetto alla nobiltà, che fino a quel punto si presentava come unico detentore e critico dei canoni culturali e politici: essa era chiaramente più ampia, non essendo limitata da requisiti di sangue. L'ascesa della borghesia portò il concetto di società di massa a guadagnare di significato.

Alla base dell'ascesa della borghesia industriale stavano due principi di natura economica, che in seguito si sarebbero rivelati cruciali per la cultura di inizio Novecento: la proprietà privata e la libera iniziativa economica. Esse, a livello filosofico/culturale posero l'individuo come figura centrale della

<sup>27</sup> Sabatucci, Giovanni and Vidotto, Vittorio. *Il mondo contemporaneo dal 1848 ad oggi*. Editori Laterza: Roma-Bari, 2005, p.73.

nuova ideologia, spostandosi dai ceti sociali da cui tale individuo proveniva che prima giocavano un ruolo fondamentale. L'individualismo diventò categoria centrale, richiedente la creazione di una nuova scala di valori.

Come tuttavia precedentemente indicato, la crescita economica e sociale subì una brusca frenata nel momento in cui la Grande Depressione colpì il continente. Il clima di fiducia nel progresso che fino a quel punto regnò cominciò a vacillare, cominciarono a manifestarsi i primi segni di disgregazione dell'io, di inettitudine, di insoddisfazione, cominciarono, in altre parole, a manifestarsi tematiche che diventeranno cruciali nel secolo della modernità letteraria.

Rispetto al contesto continentale, il processo di industrializzazione italiana ebbe tappe fondamentalmente diverse. La prima rivoluzione industriale della seconda metà del Settecento non ebbe le stesse dimensioni degli esempi precedentemente riportati. Le motivazioni erano legate alle condizioni in cui l'Italia si trovava in quel momento, che erano diametralmente opposte a quelle francesi e inglesi. In primis, le miniere di carbone non erano in grado di sostenere quantità di produzione necessaria per sostenere tale processo. Non bisogna inoltre dimenticare che a fine Settecento l'Italia era ancora divisa in staterelli preunitari, in cui non erano presenti borghesie industriali disposte a sostenere la rivoluzione industriale.

Le condizioni naturalmente migliorarono nel momento dell'Unificazione, non tuttavia nelle proporzioni sperate: il nuovamente istituito governo dovette sostenere i costi legati alla riunificazione di un insieme di stati, quali la creazione di una prima rete di infrastrutture che realmente offrisse connessione da quelle che fino a quel punto erano le capitali dei diversi staterelli. Un'ennesima problematica che i primi governi postunitari dovettero affrontare fu la fiscalità: vennero, infatti, istituiti diversi tributi, che violentemente colpirono le comunità agricole, funzionanti fino a quel momento a tributi di carattere feudale<sup>28</sup>.

Nel seguente decennio, tuttavia, come precedentemente anticipato, avvenne la seconda rivoluzione industriale. Se da un lato l'Italia fu un contesto in cui la prima rivoluzione industriale non poté pienamente compiersi per una mancanza di condizioni necessarie, la seconda rivoluzione industriale era basata sull'utilizzo di nuove fonti energetiche, come appunto nel caso italiano quella idroelettrica, che permise all'Italia di fare un primo passo verso l'industrializzazione.

<sup>28</sup> Duggan, Christopher. *La forza del destino. Storia dell'Italia dal 1796 ad oggi*. Editori Laterza: Roma-Bari 2007, p. 112.

I primi anni del Novecento in Italia sono nel segno del governo laico e liberale di Giovanni Giolitti (Mondovì 1842 - Cavour 1928)<sup>29</sup>. Non soltanto lo stivale comincia a raggiungere il resto del continente per quanto riguarda l'industrializzazione, il primo decennio del Novecento italiano è caratterizzato da un'aggressiva crescita della produzione industriale. Essa è certamente legata alle politiche proposte di Giolitti, primo figura del liberalismo economico nella politica italiana, quali l'introduzione dei sistemi Tayloristici della riorganizzazione del lavoro, i crescenti legami dell'industria con il mondo finanziario o il protezionismo doganale<sup>30</sup>.

Il secondo governo giolittiano, inoltre, fu un governo riformista. Giolitti, rispetto al suo precedente mandato, decise di cercare sostegno nelle file del Partito Socialista, trovando in Filippo Turati, che seppur rifiutò la carica di ministro, un prezioso consigliere. Da tale collaborazione nacque la cosiddetta Parlamentarizzazione dei conflitti sociali, ossia il processo di mediazione che il Governo decise di intraprendere tra i lavoratori e i dirigenti, così da placare i toni radicali da cui tali contrasti erano tipicamente padroneggiati, portando a un indebolimento delle tendenze rivoluzionarie del movimento operaio. Legato alle stesse motivazioni possiamo notare la creazione del CGL (Confederazione generale del lavoro) e del CNL (Consiglio nazionale del lavoro).<sup>31</sup>

L'introduzione dei concetti liberali nella politica italiana di inizio Novecento ebbe risultati indubbiamente positivi nel contesto economico italiano. Il primo decennio del Novecento, infatti, viene spesso denominato "decennio felice", data la stabilità politica e la crescita economica che il secondo e terzo governo Giolitti fornirono. Se da una parte le città industrializzate beneficiarono della crescita economica data un incremento dei consumi, Giolitti fu anche in grado di alleviare la questione rurale, che beneficiò direttamente dell'inurbamento e dell'emigrazione che avvenne da tali comunità verso l'oltreoceano in seguito alla crisi agricola di fine Ottocento.

### **3.3. Contesto culturale ed economico: il mercato dell'arte mainstream tra Ottocento e inizio Novecento**

<sup>29</sup> "Giolitti, Giovanni Nell'Enciclopedia Treccani." nell'Enciclopedia Treccani. <http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-giolitti/>. [20. Ott. 2019].

<sup>30</sup> Procacci, Giuliano. *La Lotta Di Classe in Italia Agli Inizi Del Secolo XX*. Roma: Editori riuniti, 1970, p.165.

<sup>31</sup> Vigezzi, Brunello. *Giolitti e Turati: Un Incontro Mancato*. Milano: Riccardo Ricciardi, 1976, p.3.



Similmente a quanto svolto nella sottosezione precedente, per intavolare un discorso intorno allo stato del mercato artistico di inizio Novecento dobbiamo far partire la nostra introduzione da una base più ampia e da riferimenti cronologici ampiamente antecedenti. In una prima parte presenteremo una breve analisi delle fasi antecedenti al primo Novecento nella storia del mercato artistico ed editoriale, in seguito ci soffermeremo sulle caratteristiche del mercato editoriale italiano nel momento in cui nasce l'avanguardia futurista, per infine focalizzarci sul mercato artistico degli altri medium, quali arti visive, teatro e cinema. Per semplificare la comprensione della nostra analisi, abbiamo deciso di utilizzare le datazioni proposte da Giovanni Ragone in *Una storia di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'unità al post-moderno* (1999) e *L'editoria in Italia: storia e scenari per il XXI secolo* (2005).

La prima fase cruciale per comprendere lo sviluppo dell'editoria italiana è quella che Ragone definisce fase pre-editoriale. Le sue radici si possono cercare perfino nell'invenzione della stampa di Gutenberg. Sebbene sia affrettato parlare di editoria in questa fase, comincia a nascere la tipografia come la conosciamo oggi: diverse stamperie, infatti, già nella seconda metà del XV. Secolo cominciano a nascere nelle maggiori città della penisola, gettando le fondamenta per la nascita dell'editoria che avverrà secoli più tardi<sup>32</sup>.

Nel Cinquecento e nel Seicento le stamperie cominciano a svolgere un ruolo di mediazione del prodotto artistico, dapprima proponendo traduzioni di testi latini e più tardi traduzioni dalla lingua inglese. Nel Settecento, invece, cominciamo ad intravedere alcune caratteristiche più strettamente legate al mondo editoriale moderno, quali la rapida ascesa della stampa periodica, nata già nel Seicento, e la creazione di spazi di consumazione dell'opera, ossia i caffè letterari<sup>33</sup>.

Come tuttavia per molte altre industrie fu la prima rivoluzione industriale ad avere un ruolo decisivo nello sviluppo dell'editoria: grazie alle innovazioni tecniche da essa derivate salgono le tirature dei libri stampati mentre si abbassano i tempi di produzione, dando all'editoria uno stampo chiaramente industriale. I miglioramenti dovuti alla prima rivoluzione industriale rendono inoltre necessaria la creazione della figura dell'editore e delle case editrici (sul suolo italiano la prima fu l'Unione Tipografica Editrice torinese, tuttora conosciuta sotto l'abbreviazione UTET)<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Ragone, Giovanni, and Liguori, Maria. *L'Editoria in Italia: Storia e Scenari per Il XXI Secolo*. Napoli: Liguori, 2005, p.32.

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

<sup>34</sup> Ragone, Giovanni and Liguori, Maria. Op. cit., p.33.

Un ennesimo avvenimento che scosse profondamente la storia dell'editoria italiana fu l'Unità d'Italia, che immediatamente portò alla risoluzione di diverse problematiche che ostacolavano l'attività degli editori. L'effetto che ebbe l'eliminazione dei dazi doganali, la nascita di un unico mercato editoriale nazionale, lo smorzamento della censura portarono a risultati nemmeno sperati: entrambi i titoli stampati e i periodici crebbero vistosamente. In questo periodo vennero a crearsi tre poli editoriali: da una parte quello milanese, incentrato sulla pubblicazione di generi di consumo, dall'altra quello torinese e fiorentino, incentrati invece sui generi di riconoscimento<sup>35</sup>.

Sebbene il tardo Ottocento sia certamente un'epoca felice per l'editoria italiana, la cui crescita continuerà anche nei primi anni che ci portano fino al contesto temporale in cui nasce il futurismo, l'editoria italiana arrancava rispetto ai ritmi del resto del continente. Tale arretratezza è legata a problematiche che colpirono buona parte dell'industria italiana, ovvero le ancora ridotte dimensioni del mercato nazionale, grave pressione fiscale e limitato numero di consumatori, sia a causa della mancanza di capitale da investire in beni di seconda necessità sia per il tasso di alfabetizzazione che rispetto al resto del continente restava indietro.

La stessa marginalità dell'editoria italiana rispetto al continente europeo caratterizzava anche il mercato artistico nazionale (che uscì da tale arretratezza soltanto negli anni '50), che rispetto a un mercato artistico come poteva essere quello d'oltralpe ancora faticava ad ampliarsi. Il mercato francese, per l'appunto, emblemizza i cambiamenti che occorrono nell'arte durante l'industrializzazione. Le esposizioni di arte visive cominciano a servirsi di tecniche di vendita provenienti da altre industrie, mostrando come l'opera d'arte in un momento di crescita culturale ed economica potesse e dovesse essere considerata un prodotto negoziabile in un contesto consumista<sup>36</sup>.

Una delle figure principali per il mercato artistico francese fu Paul Durand-Ruel, mercante in grado di creare una connessione tra le figure di spicco dell'impressionismo francese e i collezionisti d'arte del tempo. Durand-Ruel inoltre portò nel mercato artistico ulteriori tecniche provenienti da altre industrie, quali la valorizzazione delle opere artistiche che escono dagli standard estetici che fino a quel momento dominavano, la monopolizzazione della produzione di una specifica tendenza artistica o la creazione di spazi critici per la promozione delle opere, ossia le riviste specializzate<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> Ragone, Giovanni. *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'unità al post-moderno*. Torino: Einaudi, 1999, p.78.

<sup>36</sup> Cowen, Tyler. *In Praise of Commercial Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 2009, p.117.

<sup>37</sup> Poli, Francesco. *Il Sistema dell'arte Contemporanea: Produzione Artistica, Mercato, Musei*. Roma: Ed. Laterza, 2007, p.8.

Tale tendenza del mercato francese, che d'altro canto, era perlopiù assente nel contesto italiano, alla trasformazione dell'opera artistica in prodotto industriale si estese ulteriormente nei primi due decenni del Novecento, a tal punto che le avanguardie artistiche francesi ironicamente nascono in un contesto profondamente capitalista, tanto che le opere avanguardiste parigine degli anni '20 sono una chiara reazione al contesto in cui nascono (basti pensare ad opere di Marcel Duchamp e la sua interpretazione dell'arte concettuale), che, sebbene criticassero, fu esattamente il fattore determinante che permise alle avanguardie parigine di fiorire rispetto ad altre che, come quella futurista nel contesto italiano, semplicemente non trovarono terreno fertile.

## **4. Analisi dei comportamenti del futurismo sul mercato artistico italiano**

Nella sezione centrale della tesi sposteremo finalmente l'attenzione dalle riflessioni contestuali affrontate nei capitoli precedenti, dapprima riguardanti il manifesto come simbolo delle politiche artistico-economiche del futurismo marinettiano e in seguito il contesto storico-culturale in cui Marinetti si trova ad attuare tali politiche, verso una più concreta analisi delle modalità con cui il futurismo mosse i suoi primi passi all'interno del mercato artistico italiano.

Per ragioni legate alla lunghezza standard di una tesi di laurea magistrale abbiamo deciso di limitare la nostra analisi solamente ad un determinato gruppo di media interessati dalle tendenze futuriste e più in generale avanguardiste. Il filo conduttore di tale insieme è la narratività: abbiamo infatti scelto soltanto le arti narrative care al futurismo, ossia letteratura, teatro e cinema. Il fine del seguente capitolo è quello di illustrare le specificità del mercato letterario, teatrale e cinematografico italiano rispetto alle caratteristiche del futurismo in tali media, così da mostrare quanto il contesto economico-culturale del singolo medium possa influire sullo sviluppo di un movimento avanguardista, come quello futurista.

### **4.1. Analisi dei comportamenti del futurismo sul mercato artistico italiano: La letteratura e l'editoria**

Il primo medium artistico su cui ci soffermeremo è quello letterario, di cui analizzeremo sia il rapporto che si venne a creare tra futurismo ed editoria, mostrando quanto o meno Marinetti e il collettivo siano stati in grado di sfruttare le potenzialità di tale medium. Per quanto riguarda la struttura delle seguenti sottosezioni (e quelle riguardanti teatro e cinema), essa partirà da una presentazione dei principali eventi che caratterizzarono le prime fasi del futurismo nell'ambito letterario, per poi spostarsi verso una riflessione su quanto tali mosse fossero sensate e se il contesto letterario ed editoriale in cui il futurismo nasce sia un contesto per esso fertile.

Sebbene la data di nascita del futurismo venga tipicamente ascritta al 20 febbraio 1909, data di pubblicazione del *Manifesto del futurismo* sulla rivista parigina *Le Figaro*, un evento di fondamentale importanza per lo sviluppo del futurismo nell'arte letteraria risale a 4 anni addietro, quando Marinetti nel febbraio del 1905 fondò a Milano una revue letteraria sotto il nome di *Poesia*. Essa, nel suo primo anno di esistenza, fu diretta collegialmente da Marinetti stesso, Sem Benelli e Vitagliano Ponti, per poi passare sotto la direzione del solo Marinetti nel 1906, la cui abitazione in Via Senato 2 a Milano

ne fu la sede storica. Possiamo ipotizzare come tale passaggio da una direzione collegiale a quella unica marinettiana sia stata causata da una sostanziale differenza ideologico-estetica tra Marinetti e i co-direttori Benelli e Ponti:

“Benelli (1877-1919) è un critico d’arte e un drammaturgo fondamentalmente di gusto dannunziano. Si serve di uno stile paludato e di un linguaggio letterariamente sostenuto. Per i suoi versi sceglie argomenti di carattere storico, come per *La cena delle beffe* (1909) ambientata nella Firenze rinascimentale. V. Ponti, amico di Marinetti, è un poeta legato al dannunzianesimo e attento allo svolgimento del postsimbolismo, ma privo di quell’energia necessaria sul piano esistenziale e mentale per andare d’accordo col temperamento vulcanico e fortemente creativo di Marinetti.<sup>38</sup>”

Tratto che caratterizzerà l’intera prima fase di *Poesia* (nel 1920 essa infatti venne rilanciata da Mario Dessy<sup>39</sup>) è la pubblicazione di cosiddette inchieste, indette da Marinetti, tese alla promozione della discussione di certe tematiche. Tale caratteristica chiaramente mostra le potenzialità del medium della rivista e la sua capacità di essere uno spazio relativamente indipendente dalle questioni economiche in cui propagare determinate tendenze estetiche.

Vogliamo sottolineare come *Poesia*, nella sua concezione originale non fosse esclusivamente una piattaforma di diffusione della politica ufficiale del futurismo, che, in ogni caso, nacque 4 anni più tardi rispetto alla revue milanese. Il primo punto di contatto tra *Poesia* e l’ideologia futurista può tuttavia già essere individuato nell’*Inchiesta sul verso libero*, pubblicata nell’ottobre del 1905, in cui Gustave Kahn viene identificato da Marinetti come “primo teorizzatore” di tale strumento letterario<sup>40</sup>.

A livello di stampa, sappiamo che le prime tre edizioni provenivano da una stamperia di Parma, mentre le restanti vennero stampate in Lombardia, soprattutto poi a Milano. Abbiamo inoltre informazioni di come la distribuzione avvenne attraverso la corrispondenza privata di Marinetti (e più tardi attraverso Nina e Marietta Angiolini) che si prese l’onere, onere sia nel senso stretto che economico, di inviare i numeri della rivista a diversi intellettuali, i cui ringraziamenti venivano poi pubblicati in una rubrica ad essi adibita<sup>41</sup>.

<sup>38</sup>Godoli, Ezio. *Il Dizionario Del Futurismo*. Firenze: Vallecchi, 2007, p. 679.

<sup>39</sup> "Poesia 1905-1909 | Circe - Gruppi E Progetti Di Ricerca." *R.unitn.it*. [27. Ott. 2019].

<sup>40</sup> "Poesia May 1908 — Princeton Blue Mountain Collection." *Bluemountain.princeton.edu*. [27. Ott. 2019].

<sup>41</sup> Fenocchio, Gabriella. *Filippo Tommaso Marinetti: un’attività instancabile tra Parigi e Milano*, in *Il Novecento*. Milano: Bruno Mondadori, 2004, pp. 95-97.

Perché la rivista cominci a mostrare tratti più apertamente futuristi dovremmo aspettare la pubblicazione del *Manifesto del futurismo* nel febbraio del 1909: già nel primo numero dello stesso anno la rivista per la prima volta si autodefinì “Organe de futurisme”<sup>42</sup>, arrivando infine a inserire la scritta Il futurismo sulla copertina delle ultime due edizioni della prima fase di Poesia, nell’aprile e nell’agosto dello stesso anno<sup>43</sup>.

Possiamo certamente argomentare che l’esperienza di Poesia, perlomeno da un prospettiva commerciale e di marketing, fu di primaria importanza per la formazione di Marinetti nel mondo editoriale, la cui seguente fase comincerà un anno più tardi, quando nel 1910 fonda le Edizioni Futuriste di Poesia, la prima casa editrice ufficiale del movimento futurista, i cui primi anni sono caratterizzati da un’apertura alle restanti tendenze letterarie moderne, apertura che tuttavia cessa già nel 1912 con la pubblicazione de “*I poeti futuristi: versi di Altomare, Betuda, Buzzi, Cardile, Carrieri, Cavacchioli, D’Alba, Folgore, Govoni, Manzella-Frontini, Marinetti, Mazza, Palazzeschi, con un proclama di F.T. Marinetti e uno studio sul verso libero di Paolo Buzzi*”, la prima antologia ufficiale del movimento<sup>44</sup>. La sede anche in questo caso sarà la sua abitazione: nel primo anno d’esistenza di Edizioni Futuriste lo sarà quella di Via Senato 2, che in seguito verrà sostituita da quella in Corso Venezia 61, sempre nella capitale lombarda.

Riutilizzando le parole di Ezio Godoli:

“Fino al 1916, e cioè quando si interrompono per la guerra in corso, con la pubblicazione di Caffeconcerto/alfabeto a sorpresa di Cangiullo, le Edizioni Futuriste di Poesia hanno dato alla luce titoli piuttosto vari: romanzi (Buzzi, Palazzeschi, Marinetti), poemi e versi liberi (Cavacchioli, Buzzi, Marinetti, Palazzeschi, Govoni, Folgore, D’Alba), l’antologia (I poeti futuristi), saggi e manifesti (Il verso libero, Pratella, Boccioni).”<sup>45</sup>

Di tale produzione vorremo tuttavia soffermarci in maniera specifica su una singola opera, ossia *Rarefazione e parole in libertà*, componimento di Corrado Govoni del 1915. Essa, infatti, forse più di ogni altra sintetizza il futurismo letterario. L’opera si divide in due momenti: il primo, *Rarefazione*, consiste in una raccolta di 4 tavole parolibere, in cui Govoni rispetto agli esperimenti precedenti porge particolare attenzione alla componente visuale, di cui spiccano i disegni a mano (oltre alle copie

<sup>42</sup> "Poesia February 1909 — Princeton Blue Mountain Collection." *Bluemountain.princeton.edu*. [31. Ott. 2019].

<sup>43</sup> Salaris Claudia, *Storia del futurismo. Libri, giornali, manifesti*. Roma: Editori Riuniti, 1992, pp. 21-22.

<sup>44</sup> Buzzi, Paolo; Filippo Tommaso Marinetti. *I Poeti Futuristi*. Milano: Ed. futuriste di 'Poesia', 1912. Print.

<sup>45</sup> Godoli, Ezio. Op. cit., p. 643.

numerata vennero poi stampate 4000 copie nello Stabilimento Tipo-Litografico A. Taveggia di Milano<sup>46</sup>); il secondo, invece, ossia le *Parole in libertà*, consistono in altrettanti componimenti letterari in forma di poemetto, più tipicamente ascrivibili al puro futurismo letterario.

Le sperimentazioni govoniane tuttavia non sono da considerarsi come un fenomeno anomalo rispetto al restante collettivo futurista, anzi, esse fungono da vero motore per un'ulteriore evoluzione della letteratura futurista. Già nel 1914 Cangiullo concepì *Caffeconcerto/alfabeto a sorpresa*, opera che dovette aspettare il 1919 per vedere la luce.

“Stampato su fogli di diverso colore, il volumetto si propone come libro d'immagini, costruite in prevalenza con lettere dell'alfabeto e numeri, che rappresentano nella successione dello spettacolo artisti impegnati nel loro numero.”<sup>47</sup>

Queste due opere, dunque, sono sintomatiche di un'evoluzione delle sperimentazioni letterarie futuriste tese a soppiantare la tipica natura materiale del libro. Tale evoluzione sfocia in due tendenze: la prima è il “libro d'autore”, filone a cui tendenzialmente possiamo ascrivere le opere di Govoni e Cangiullo appena citate, ossia libro prodotto personalmente a mano dall'autore in un numero particolarmente contenuto, filone in cui diventa centrale la volontà di contatto diretto tra autore e lettore (o meglio dire destinatario), di cui ricordiamo soprattutto Buzzi, Cangiullo e Govoni come primi ideatori.

La seconda, invece, è quella del “libro-oggetto”, in cui ci spostiamo dalla classica concezione del libro, di cui viene soppiantata la matrice cartacea in favore di materiali industriali. Rispetto al “libro d'autore”, il libro-oggetto non fu particolarmente popolare nella politica del primo futurismo. L'eccezione in questo caso è costituita da *BİFŞZF+18 Simultaneità e Chimismi lirici*, componimento del 1915 di Ardengo Soffici, opera che oltre ai suoi tratti stilistico-espressivi, è ricordata per il suo formato materiale, che ne impediva l'archiviazione tra altri libri allineati, modalità con cui i volumi vengono tipicamente posti nelle biblioteche, luogo famosamente denigrato dal collettivo futurista. Acquisirà, tuttavia, maggiore importanza nel secondo futurismo degli anni 20.-30. Fra le opere più notoriamente ascrivibili al filone del libro oggetto possiamo citare *Salomé* di Fornari o *Alta Velocità* (1933) di Alfredo Trimarco<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> "Rarefazioni E Parole In Libertà, Corrado Govoni - Tesori Inesplorati." *Mostre.sba.unifi.it*. [31. Ott. 2019].

<sup>47</sup> Godoli, Ezio. Op. cit., p. 656.

<sup>48</sup> Godoli, Ezio. Op. cit., p. 657.

Prima ancora di passare alla parte di riflessione analitica sui dati proposti, vorremo brevemente presentare alcune realtà futuriste “secondarie” rispetto al polo milanese, che fino a questo punto ha costituito il punto focale del nostro discorso. In fattispecie Firenze diventa obiettivo dell’espansione della politica ufficiale futurista. Essa, infatti, fin dai primissimi anni si presenta centro del dibattito culturale nazionale, favorito dalla forte presenza di diverse riviste come “*Leonardo*”, “*La voce*” o “*Lacerba*”. Proprio in quest’ultimo poi era presente una forte tendenza al futurismo da parte di alcuni collaboratori (in fattispecie Bruno Corra ed Emilio Settimelli), che, infine, nel 1916 si distaccarono da *Lacerba* per raggiungere Marinetti ne *L’Italia futurista*, andando così ancorpiù ad apertamente aderire alla sua causa<sup>49</sup>. *L’Italia futurista*, dunque, diventa una piattaforma d’appoggio per il futurismo sul polo in cui il dibattito culturale è più acceso, Firenze, da cui poter divulgare la politica ufficiale del futurismo, soprattutto per quanto riguarda la componente politica del movimento (a riguardo riteniamo adeguato citare lo scritto *Contro Vienna e contro Berlino* (1916) e la ripubblicazione del *Programma politico futurista* nel sesto numero del 1917).

È dunque legittimo argomentare che il futurismo a livello letterario ebbe un discreto successo, sia per le sue capacità di vendita del prodotto artistico, sia per le condizioni favorevoli del mercato in cui esso nasce. Tale successo è certamente riscontrabile anche nel secondo futurismo degli anni 20. e 30., le motivazioni, tuttavia, in questo caso divergono, considerando l’appoggio ricevuto dal regime fascista nella promozione dell’arte futurista. Per questo motivo abbiamo deciso di limitare la nostra analisi al primo futurismo del primo ventennio del Novecento, così da fornire esclusivamente dati “non contaminati” dal fascismo, mostrando dunque le strategie economico-culturali del futurismo come movimento indipendente da fazioni politiche.

Passando ad una riflessione di matrice più analitica, andremo ora a soffermarci su alcuni tratti della politica culturale del futurismo letterario, alcuni dei quali ebbero, a nostro avviso, un influsso significativo sul successo che il futurismo ebbe in tale medium rispetto al teatro e all’industria cinematografica. Il primo fenomeno su cui vorremo soffermarci è il ruolo della rivista letteraria *Poesia*, fondata da Marinetti nel 1905 a Milano. La pubblicazione di inchieste, che ricorre per tutta la durata della prima fase della rivista e la propagazione avvenuta attraverso la corrispondenza privata di Marinetti sono da considerarsi una conseguenza delle potenzialità, che probabilmente Marinetti stesso ben comprese, del medium della rivista.

<sup>49</sup> Coen, Ester. *Illuminazioni: Avanguardie A Confronto: Italia, Germania, Russia*. Milano: Electa, 2009, p. 241.



Tale medium, infatti, ricoprì un ruolo assolutamente centrale nella vita culturale della prima metà del Novecento. Esso infatti velocizzò notevolmente il dibattito culturale, che fino a quel punto avveniva attraverso la stampa di volumi, formato che, necessariamente, dilungava il dialogo artistico a mesi interi. Marinetti comprese dunque le potenzialità propagandistiche e divulgative dell'immediatezza connessa al formato della rivista<sup>50</sup>. Da tale prospettiva, la creazione di *L'Italia futurista* 11 anni più tardi, rivista che ancor più difese la politica ufficiale del partito, può essere letta come un tentativo del Marinetti di utilizzare un'ennesima volta le potenzialità di tale medium.

L'utilizzo della rivista da parte di Marinetti può essere analizzato anche da una prospettiva di piattaforma artistica, da cui propagare idee difficilmente assimilabili per il contesto culturale del tempo. Basti pensare, che per quanto riguarda la prima esperienza di *Poesia* dovremo aspettare 4 anni dalla sua creazione prima che le tendenze futuriste comincino a manifestarsi in maniera più o meno esplicita. La rivista, come mezzo espressivo, oltre alla sua immediatezza è caratterizzata costi relativi alla produzione e alla distribuzione nettamente inferiori a quelli connessi alla stampa di volumi nel contesto editoriale tradizionale. Marinetti, dunque, utilizzando la piattaforma *Poesia* riesce ad inserirsi nel mercato limitando il rischio economico, che tipicamente viene a crearsi con la propagazione di tendenze artistiche sperimentali e riformatorie<sup>51</sup>.

Se l'utilizzo del medium della rivista da parte di Marinetti fu certamente una scelta indovinata, quella che forse più di ogni altra influì sullo sviluppo del futurismo letterario è la volontà di centralizzazione che si concretizza a Milano, capitale culturale del regno d'Italia del tempo. A sostegno di tale tesi, utilizziamo alcuni dati raccolti da Domenico Cammarota nel suo scritto *Filippo Tommaso Marinetti*.

*Bibliografia:*

Tavole n.1 e 2<sup>52</sup>

5. Quantità di volumi pubblicati per singole città		6. Percentuale di volumi pubblicati per singole città	
Milano	137	Milano	37.84%
Roma	52	Roma	14.36%

<sup>50</sup> Brooker, Peter; Thacker, Andrew. *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. Europe 1880-1940*. 2013, p. 515.

<sup>51</sup> Ivi, p. 516.

<sup>52</sup> Cammarota, Domenico. *Filippo Tommaso Marinetti: Bibliografia*. Skira, 2002, p.171.

Firenze	23	Firenze	6.35%
Paris	22	Paris	6.07%
Napoli	13	Napoli	3.59%
Torino	11	Torino	3.03%

È evidente come, dunque, Milano si prefissi nella concezione del futurismo marinettiano come polo centrale da cui espandersi nei restanti poli culturali nazionali e continentali. Oltre alla tradizione culturale della capitale lombarda, tale scelta fu ponderata anche in base alla posizione geografica in cui Milano si trova: a metà tra le altre due città culturali del regno, ossia Roma e Firenze, e la capitale culturale mondiale del tempo, ovvero Parigi. Il fatto che queste tre città siano quelle in cui, se escludiamo Milano, vengono pubblicati più volumi più o meno ascrivibili al futurismo, certamente non è un caso.

Tavole n. 3 e 4<sup>53</sup>

#### 9. Quantità di volumi stampati per singoli editori

1. Edizioni del movimento futurista	27
2. Mondadori	23
3. Edizioni futuriste di Poesia	21
4. Spes-Salimbeni	15
5. Accademia d'Italia	9
6. Sansot	8

#### 10. Percentuale di volumi stampati per singoli editori

1. Edizioni del movimento futurista	7.45%
2. Mondadori	6.35%
3. Edizioni futuriste di Poesia	5.80%
4. Spes-Salimbeni	4.14%
5. Accademia d'Italia	2.48%
6. Sansot	2.20%

Passando all'origine editoriale della produzione futurista, se escludiamo l'editoria dell'Accademia d'Italia, istituto del regime fascista<sup>54</sup>, che come precedentemente anticipato, non prenderemo in considerazione riguardando esclusivamente la produzione letteraria del secondo futurismo (essa

<sup>53</sup> Ivi, p. 172.

<sup>54</sup> "Accademia D'Italia Nell'Enciclopedia Treccani." *Nell'Enciclopedia Treccani*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/accademia-d-italia/>. [31. Ott. 2019].

nacque, infatti, nel 1926 e inaugurata 3 anni più tardi), nel tentativo di non “contaminare” i dati presentati riguardo alle “originali” strategie del primo futurismo, l’origine editoriale rispecchia quanto anticipato nei paragrafi precedenti.

A livello di editori, il polo principale di Milano è in queste tavole rappresentato dalle prime tre case editrici, ossia Edizioni del movimento futurista, Mondadori ed Edizioni futuriste di Poesia. Interessanti, poi, riteniamo la presenza della Spes-Salimbeni, casa editrice fiorentina, e della Sansot, casa editrice parigina a cui Marinetti si appoggiò più volte riguardo alla pubblicazione in francese dei suoi scritti, come, per citarne uno su tutti, *Mafarka il futurista* nel 1910<sup>55</sup>. Tale binomio è certamente riflesso di come le due città si prefissino, insieme alla capitale romana, come realtà secondarie della politica ufficiale del movimento.

Marinetti e più in generale il futurismo furono, dunque, oggettivamente in grado di crearsi una piattaforma, sia a livello mediatico sia a livello geografico, da cui lanciare la nuova ideologia del futurismo. Concludendo questa sottosezione, ci vorremo invece soffermare sulla seconda e terza componente del processo artistico, il prodotto artistico e il destinatario. Partendo da quest’ultimo, possiamo notare anche in questo caso una marcata capacità di Marinetti di comprendere il destinatario letterario italiano del tempo. Diversi sono i momenti in cui tale capacità si manifesta: quello più ricordato è certamente la scelta di pubblicare il primo *Manifesto del futurismo* su *Le figaro* a Parigi, scelta mirata a creare scompiglio nel mondo letterario italiano, essendo essa proveniente dalla capitale culturale del tempo.

Similmente possiamo classificare le strategie marinettiane nella direzione delle sue riviste, una su tutte la volontà di distribuire attraverso la propria corrispondenza privata i numeri della revue a diversi intellettuali, che in seguito figuravano in una rubrica raccogliente i loro ringraziamenti. È necessario sottolineare come tale distribuzione sia stata sostenuta da un investimento personale da parte di Marinetti, a dimostrazione di quanto l’intellettuale originario di Alessandria d’Egitto comprendesse il funzionamento del mondo editoriale del tempo<sup>56</sup>: perché un’idea riformatrice come quella del futurismo prendesse piede difficilmente poteva entrare immediatamente nel mondo editoriale, doveva dapprima propagarsi negli ambienti intellettuali milanesi, cosicché guadagnasse credibilità agli occhi degli editori, che altrimenti ci avrebbero visto un rischio di perdita.

<sup>55</sup> Miretti, Lorenza. *Mafarka Il Futurista: Epos e Avanguardia*. Bologna: Gedit, p. 204.

<sup>56</sup> Fenocchio, Gabriella. *Filippo Tommaso Marinetti: un’attività instancabile tra Parigi e Milano*. Milano, Bruno Mondadori, 2004, pp. 95-97.

Ciò, inoltre, si riflette sull'evoluzione negli anni dell'origine editoriale degli scritti futuristi, che inizialmente vennero pubblicati nelle riviste (prima di stampo generale e più tardi ufficiali del movimento) e distribuite privatamente da Marinetti; in seguito pubblicate dalle case editrici ufficiali del movimento, ossia le Edizioni futuriste di Poesia e le Edizioni del movimento futurista, per poi progressivamente espandersi ai restanti maggiori editori commerciali, uno su tutti, Mondadori a Milano.

Un'ultima, brevissima riflessione che vorremo fare riguarda il prodotto artistico futurista e la sua natura. Come precedentemente introdotto, nella seconda metà degli anni 10 le sperimentazioni letterarie futuriste cominciano a prendere piede, tentando di soppiantare la tipica natura materiale del libro, proponendo dapprima libri scritti a mano dall'autore ("libri d'autore") e in seguito i "libri-oggetto", in cui la matrice cartacea storicamente caratterizzante i libri viene soppiantata in favore di altri materiali, perlopiù di origine industriale. Ciò che riteniamo interessante è notare come quest'ultima sperimentazione sia nettamente più popolare nel secondo futurismo piuttosto che nel primo. Il motivo di tale discrepanza è possibilmente da cercarsi nei maggiori costi di produzione e nella mancanza di interesse del mercato letterario verso quest'ultima, costi che il primo futurismo, un movimento che ancora tentava di affermarsi e ritagliarsi il proprio spazio sul mercato, probabilmente non sarebbe riuscito a sostenere. Situazione ben differente è il contesto storico-culturale in cui (ri)nasce il secondo futurismo, un contesto in cui innanzitutto il movimento è finalmente affermato e solido nel contesto culturale dello stivale, e, soprattutto, esso trova un utile sostenitore: il regime fascista.

Concludendo questa prima sottosezione, possiamo certamente dire, che il futurismo letterario, soprattutto grazie alle capacità pubblicitarie e di comprensione del contesto culturale del tempo del suo primo fautore, riuscì a ritagliarsi uno spazio nel mercato artistico italiano del primo ventennio del Novecento. Come tuttavia vedremo nelle seguenti sottosezioni, la mancanza di tali capacità si manifestò nel contesto teatrale e cinematografico, in cui i numeri del primo futurismo furono decisamente diversi.

## **4.2. Analisi dei comportamenti del futurismo sul mercato artistico italiano: il Teatro**

Dopo l'editoria e l'arte letteraria, spostiamo la nostra attenzione verso un altro medium, in cui l'azione riformatrice futurista ebbe risultati abbastanza concreti, ossia quello teatrale. La seguente

sottosezione si comporrà di due momenti principali: in quello iniziale riporteremo alcuni momenti storici del futurismo teatrale, che riteniamo sintomatici per le strategie cultural-economiche usate in questo settore; e un secondo, in cui invece inseriremo tali strategie nel contesto storico del tempo, così da mostrare quanto esse fossero più o meno efficaci.

Il futurismo cominciò ad avvicinarsi all'arte teatrale intorno al 1910 e, come potremo aspettarci, già un anno più tardi venne redatto il primo manifesto riguardante tale medium, *Il manifesto dei drammaturghi futuristi*, firmato dal Marinetti l'11 gennaio 1911 (un anno più tardi rielaborato nel famoso scritto *La voluttà di essere fischiati* (1912)). In esso l'argomento preponderante è la necessità di riforma stilistica del teatro italiano, la stessa necessità che a detta del futurismo attanagliava il contesto letterario italiano. Oltre ai classici tratti dei manifesti futuristi, nel caso concreto del teatro tale riforma doveva portare a un cambiamento non soltanto del prodotto del processo artistico, bensì anche al ricevente, ossia il pubblico, di cui disprezzava la concezione dello spettacolo teatrale come "passiva occasione di elevazione sociale". Ad esso, invece, contrapponeva la volontà di essere fischiati<sup>57</sup>:

11. - Noi insegniamo infine agli autori e agli attori la voluttà di essere fischiati. Tutto ciò che viene fischiato non è necessariamente bello o nuovo. Ma tutto ciò che viene immediatamente applaudito, certo non è superiore alla media delle intelligenze ed è quindi cosa mediocre, banale, rivomitata o troppo ben digerita.

Le opere in qualche modo connesse alle tendenze futuriste inscenate fino a quel punto, tuttavia, ebbero esiti ben distanti da quelli appena ipotizzati da Marinetti, come le opere prime di Sem Benelli, che in ogni caso difficilmente possono venire classificate sotto l'etichetta futurista. Altre opere che invece possedevano tale potenziale, come le quattro sceneggiature teatrali futuriste prodotte dal Palazzeschi nel 1910 non videro mai la luce del palcoscenico<sup>58</sup>.

Dobbiamo dunque spostarci nel tempo a due anni più tardi, nel 1913, per identificare il primo concreto passo del futurismo verso l'entrata del mondo teatrale. Il 13 settembre del 1913 venne infatti presentato al teatro Politeama Garibaldi di Palermo lo spettacolo *Elettricità*. Sulla sua reale "futuristività" si potrebbe certamente discutere: lo spettacolo è infatti una nuova produzione del secondo atto di *Poupées électriques*, dramma in tre atti composto da Marinetti 4 anni addietro e presentato a Torino. La produzione venne affidata alla compagnia di Gualtieri Tumiatei, il quale

<sup>57</sup> Marinetti, F. T. *Manifesto Dei Drammaturghi Futuristi*. SPES, 1990.

<sup>58</sup> Berghaus, Günter. *Italian Futurist Theatre, 1909-1944*. Clarendon Press, 2004, p. 187.

previamente collaborò alla messa in scena del dramma di Marinetti. Inizialmente l'intenzione dei due era quello di presentare *Le Roi bombance* (dramma scritto da Marinetti nel 1909) al teatro torinese. Esso, tuttavia, venne ritenuto da Marinetti stesso più rivoluzionario di quanto il mercato teatrale italiano del tempo permettesse e per tale motivo ripiegarono appunto su una nuova produzione di *Poupées électiques*.

L'organizzazione della serata a Palermo venne affidata a Bruno Corra ed Emilio Settimelli, coppia che ebbe un ruolo cruciale nello sviluppo del teatro futurista. Essi, infatti, fin dal 1911 con la redazione del Manifesto dei drammaturghi futuristi, si erano prefissati il fine di ricreare un "Théâtre Libre italiano": iniziativa originariamente del drammaturgo francese André Antoine, consistente nella creazione di una compagnia teatrale che producesse drammi rifiutati dalle tradizionali compagnie commerciali.<sup>59</sup>

Esso realmente nacque sotto il connubio artistico di Corra e Settimelli nel 1913 e si servì principalmente di Gualtiero Tumiati e Teresa Mariani.<sup>60</sup> Il processo di creazione della nuova "Compagnia dei Grandi Spettacoli" fu certamente tumultuoso e incerto, esso tuttavia fornì al futurismo una piattaforma teatrale in cui sperimentare le potenzialità di tale medium. Il tour indubbiamente ruotava intorno alla propagazione dell'opera marinettiana *Elettricità*, tuttavia, come sostiene Berghaus, gli spettacoli non furono nient'altro che un'evoluzione della classica serata futurista in cui più che lo spettacolo stesso si propagava l'intera filosofia futurista (tanto che gli spettacoli stessi venivano dalla stampa definiti come serate).<sup>61</sup>

Riprendendo le riflessioni di Berghaus c'è una sostanziale differenza tra il classico formato delle serate futuriste e gli spettacoli della Compagnia dei Grandi Spettacoli<sup>62</sup>:

"However, from a systematic viewpoint the performances of *Elettricità* indicate a departure from the "classical" format of the serate. Instead of amateur performers presenting themselves and their artistic/political ideas on stage, here we find professional actors of little or no Futurist conviction presenting a rehearsed piece of dramatic literature. As we shall see further on, this professional and literary was to increase over the years, leading eventually to the sintesi and the establishment of a Futurist dramatic theatre repertory."

<sup>59</sup> Roberts, Vera Mowry. *On Stage: a History of Theatre*. Harper & Row, 1974, p. 388.

<sup>60</sup> Ginna, Arnaldo, et al. *Armonie e Disarmonie Degli Stati Danimo: Ginna Futurista*. Gangemi, 2009, p. 56.

<sup>61</sup> Arnaldo Ginna e Bruno Corra | Sito ufficiale [online]. <http://www.ginnacorra.it/corra/teatro.html>. [4. Nov. 2019].

<sup>62</sup> Berghaus, Gunter. Op. cit., p. 189.

Il primo spettacolo della compagnia avvenne il 13 settembre 1913 a Palermo con reazioni impetuosamente scontrose da parte del pubblico, reazioni tipicamente caratterizzanti le classiche serate futuriste precedenti. Le stesse reazioni del pubblico vengono ricordate anche nelle seguenti date del tour: la compagnia, infatti, propose altre due date siciliane prima di spostarsi sulla terra ferma, di cui ricordiamo gli spettacoli di Catanzaro, Napoli, Pisa, Novara, Genova, Torino e infine Bologna, ultimo spettacolo del tour, avvenuto il 19 gennaio del 1914.

All'indomani dell'ultimo spettacolo, Marinetti pubblicò una riflessione su *Il resto del Carlino* in cui criticava lo stato del teatro italiano del tempo, sottolineando soprattutto la necessità di rinnovo tecnico delle strutture e la mancanza di "sensibilità moderna" da parte dei registi e degli attori<sup>63</sup>. Con l'articolo de *Il resto del Carlino* si chiude dunque la prima complicata parentesi del futurismo teatrale.

Perché inizi la seconda fase dell'intersezione futurismo-teatro, bisognerà aspettare l'anno seguente, il 1915, in cui venne redatto il *Manifesto del Teatro sintetico futurista*, sulla cui base partì un tour prodotto dalla compagnia Berti-Masi, guidata da Emilio Settimelli, in cui le produzioni consistevano esclusivamente di sintesi teatrali. Tale tour ebbe esito, a livello di reazione del pubblico, decisamente migliore da quello riservato alla Compagnia dei Grandi Spettacoli (sebbene in certe date, come quella di Bologna, viene ricordato come il pubblico, che già conosceva il futurismo teatrale, arrivò allo spettacolo con il chiaro intento di creare scompiglio). La compagnia ebbe tuttavia vita breve: non tanto per le sue qualità artistiche, bensì per un evento che certamente distolse l'attenzione del pubblico dall'arte: la prima guerra mondiale<sup>64</sup>.

Un secondo tour di teatro sintetico futurista interessante diverse città italiane venne organizzato da Emilio Settimelli sotto la compagnia di Annibale Ninchi i risultati tuttavia non furono particolarmente più incoraggianti di quelli del primo tour del 1915. Ciò che tuttavia riteniamo più interessante è sottolineare come Settimelli, allo stesso tempo, ispirandosi allo scritto futurista *Il teatro di Varietà* (1913), ipotizzava un'espansione del futurismo nelle arti circensi, progetto che si spense relativamente poco dopo, a causa di mancanza di risorse economiche e di una perdita di fiducia da parte di Marinetti in tale spettacolo, ma soprattutto nel genere del musical.

<sup>63</sup> Ivi., p. 192.

<sup>64</sup> Ivi., p. 195.

Settimelli contattò Pratella nel 1916 nel tentativo di concordare un'amalgamazione del teatro sintetico e quello di Varietà sotto l'etichetta del movimento futurista. Tale proposta ebbe esito positivo e l'idea fu presto supportata dalla politica ufficiale del movimento e da Marinetti stesso. I problemi cominciarono, tuttavia, ad emergere durante il tentativo di trovare una compagnia che fosse disposta a prendersi l'onere di produrre l'operetta futurista e così una compagnia di operette, ufficialmente supportata dal collettivo futurista non vide mai la luce<sup>65</sup>.

Illustrando tale successione di eventi, Berghaus argomenta come Marinetti, Settimelli e il resto dei futuristi interessati al medium teatrale:

“[...] had to suffer the bitter experience that popular theatre was on the whole as conservative as bourgeois theatre, and that many of the ideas expressed in the Variety Theatre Manifesto were indeed extremely idealistic and naïve.”<sup>66</sup>

È dunque evidente quante difficoltà abbia incontrato il futurismo nel suo tentativo di espansione nel medium teatrale. Il resto della sottosezione si occuperà di analizzare quindi le motivazioni che si celano dietro tali difficoltà.

È comunque necessario sottolineare come i primi mesi dell'esperienza teatrale futurista promettessero un esito relativamente migliore rispetto a ciò che in seguito avvenne. Sebbene il primo manifesto riguardante il teatro, il *Manifesto dei drammaturghi futuristi* (1911), contenesse tutte le critiche ed esclamazioni tipiche dei manifesti futuristi, Marinetti si mostrò in grado di comprendere il sistema teatrale più di quanto si possa inizialmente pensare: la sua scelta di inscenare *Elettricità* piuttosto che *Le Roi Bombance* nel 1913 dimostra una capacità di comprendere i meccanismi della macchina teatrale, contesto in cui un prodotto piuttosto innovativo come quello di Marinetti deve, perlomeno nelle sue fasi iniziali, sottostare alle restrizioni estetiche dettate dal gusto del tempo. Tale scelta è ancor più significativa quando paragonata all'incapacità di Marinetti di accettare le convenzioni del medium cinematografico, a cui ci dedicheremo nella sottosezione seguente.

Passando ai primi concreti passi del futurismo nell'ambito teatrale, il primo evento da prendere in considerazione è la volontà di Corra e Settimelli di ricreare, nel contesto italiano, l'esperienza teatrale d'oltrealpe del cosiddetto “Théâtre Libre”, che, come precedentemente accennato, consisteva nella

<sup>65</sup> Antonucci, Giovanni. *Storia del teatro futurista*. Roma: Edizioni Studium, 2005, p. 66.

<sup>66</sup> Berghaus, Gunter. Op. cit., p. 202.



creazione di una compagnia teatrale produttore soprattutto drammi rifiutati dalle compagnie commerciali. Tale iniziativa, da una prospettiva di strategia commerciale di entrata sul mercato teatrale sembrerebbe alquanto appropriata<sup>67</sup>.

Ciò principalmente per due motivi: il primo corrisponde alla possibilità di proporre un prodotto certamente nuovo e monopolistico, tratti indubbiamente favorevoli all'entrata di un nuovo ente su un determinato mercato, sia esso artistico o non. Il secondo, invece, consiste nell'opportunità che si celava dietro la Compagnia dei Grandi Spettacoli, in cui Settimelli e Corra probabilmente non vedevano soltanto una possibilità di portare il Théâtre Libre in Italia, bensì anche un'occasione di creare una piattaforma indipendente da enti esterni in cui poter propagare la politica ufficiale del movimento. Sebbene l'iniziativa di Settimelli e Corra fosse indubbiamente sensata e dal chiaro potenziale, come illustrato precedentemente la realtà dei fatti fu diversa dai presupposti che la Compagnia dei Grandi Spettacoli lasciava intendere. Dietro a tale fallimento si celano diversi fattori, sia a livello del prodotto proposto sia a livello del contesto teatrale italiano del tempo, fattori, che analizzeremo più tardi.

Similmente all'esperienza della Compagnia dei Grandi Spettacoli, potremo descrivere la seguente fase del futurismo teatrale, ossia i tour del teatro sintetico futuristico, dapprima sotto la compagnia Berti-Masi e in seguito sotto la guida di Annibale Ninchi. Anche in questo caso i presupposti erano certamente promettenti, sia per il prodotto offerto, sia per la nuova sensibilità per le necessità del mercato, acquisita durante l'esperienza del teatro libero italiano da Settimelli.

In questa seconda iniziativa decise di cambiare strategia a livello di selezione delle città da visitare durante il tour, essendosi accorto di come le maggiori città italiane presentassero un pubblico particolarmente scontento rispetto alle tendenze futuriste nel teatro, ripiegando dunque su città considerate "secondarie" per le produzioni teatrali e città in cui il corpo studentesco universitario copriva buona parte del pubblico (Bologna una su tutte)<sup>68</sup>. Anche in questo caso, tuttavia, Settimelli si trovò a proporre un nuovo tipo di teatro in un contesto estremamente complicato.

Riassumendo, dunque, i primi passi mossi dal futurismo (e, più precisamente, da Settimelli) nell'ambito teatrale furono decisamente ponderati e, rispetto al comportamento del movimento che possiamo osservare in altri media interessati, come quello cinematografico, dimostrano una

<sup>67</sup> Roberts, Vera. Op. cit., p. 413.

<sup>68</sup> Berghaus, Gunter. Op. cit., p.196.

comprensione, per quanto essenziale, dei funzionamenti del meccanismo teatrale del tempo. Il contesto in cui Settimelli muove tali iniziative, tuttavia, si presenta come estremamente infertile per la creazione di avanguardie teatrale, sia a livello dei prodotti offerti dalle compagnie commerciali sia a livello più ampio di sistema.

Similmente a quanto accadeva nell'industria cinematografica italiana del tempo, il teatro commerciale dipendeva ampiamente sullo star system, derivante a sua volta dal fenomeno nostrano del "divisimo". Tale trend portava alla diminuita importanza della sceneggiatura nella cifra stilistica dell'opera. Ad essa si anteponeva la star, il protagonista amato dal pubblico:

“[...] most of the audience did not go to the theatre to see a play; they went to watch a star performance, a firework of vocal and gesture brilliance set off by the mattatore. What was considered “great acting” at the time we would probably regard as extremely stilted, rethorical, or melodramatic. It was acting according to a formula, using a limited range of routine tricks as basic ingredients, to which the soloist would add his or her bravura set-pieces [...]”<sup>69</sup>.

Altro fattore che accomuna il teatro e il cinematografo a inizio Novecento è la percezione culturale: sebbene il teatro fosse già all'epoca un medium artistico dalla lunga tradizione, entrambi i media sono, agli occhi del contesto culturale del tempo (in fattispecie italiano), più legati all'attività di intrattenimento, piuttosto che mezzi in grado di esprimere tendenze artistiche. Il teatro artistico (come il precedentemente citato teatro libero parigino di André Antoine), ossia un teatro non necessariamente basato sulle potenzialità commerciali delle produzioni, veniva in Europa infatti a crearsi soltanto nell'ultimo decennio dell'Ottocento<sup>70</sup>.

Contestualmente, dunque, a Settimelli mancava la sensibilità, che si svilupperà nel primo dopoguerra in diverse capitali europee, secondo la quale perfino i media tipicamente ascritti ai fini d'intrattenimento possiedono anche capacità di espressione di tendenze artistiche (oltre all'esempio più significativo del teatro sintetico, tali condizioni contestuali ebbero forte impatto sulle difficoltà incontrate da Settimelli nello sviluppare un teatro di Varietà di matrice futurista).

Un ultimo aspetto che si rilevò fattore di difficoltà per lo sviluppo più concreto di un futurismo teatrale si cela dietro il rapporto con il pubblico. Fin dal primo manifesto futurista riguardo al medium teatrale,

<sup>69</sup> Ivi., p.14.

<sup>70</sup> Miller, Anna Irene. *The Independent Theatre in Europe: 1887 to the Present*. New York: Ray Long & Richard R. Smith, Inc., 1931, p. 21.

il *Manifesto dei drammaturghi futuristi* (1911), Marinetti sottolineava la volontà del futurismo di venire fischiato dal pubblico, la volontà di trovarsi di fronte ad uno spettatore attivo nel processo artistico, non un consumatore passivo<sup>71</sup>. Tale richiesta marinettiana venne certamente rispettata: diverse volte abbiamo citato i tumulti avvenuti durante i vari tour. Se da una parte tali reazioni offrono una certa visibilità agli spettacoli teatrali futuristi, esse anche portarono ad ovvie difficoltà per Settimelli e gli altri drammaturghi futuristi nel trovare proprietari di sale teatrali disposti a prendersi carico dei rischi di perdita economica derivanti dalla natura degli spettacoli del futurismo teatrale.

Concludendo questa sottosezione, possiamo dunque affermare che, sebbene le strategie adottate dal futurismo e da Settimelli per entrare nel contesto teatrale non furono particolarmente errate, lo sviluppo di un'avanguardia futurista nel teatro ebbe andamento certamente tumultuoso. I motivi che si celano dietro alle difficoltà di questi ultimi sono piuttosto legati al contesto cultural-economico in cui essi cercano di introdurre il loro prodotto. Prima ancora di passare alla sottosezione successiva, in cui prenderemo in analisi il medium cinematografico, riteniamo tuttavia necessario sottolineare che alcune mosse del futurismo cinematografico, come la collaborazione con il romano Ettore Petrolini<sup>72</sup>, giocarono un ruolo fondamentale nel riportare il teatro italiano allo stesso livello del restante contesto europeo, facilitando l'assimilazione delle tendenze avanguardiste soprattutto nei generi teatrali secondari. Ciò, tuttavia, non è oggetto della nostra analisi, che piuttosto era tesa ad analizzare i primi passi della politica ufficiale del futurismo nel medium teatrale.

### **4.3. Analisi dei comportamenti del futurismo sul mercato artistico italiano: il Cinematografo**

L'ultimo medium che andremo ad analizzare è quello del cinematografo, mezzo che a detta di Marinetti stesso era quello che potenzialmente più rifletteva le necessità espressive del futurismo<sup>73</sup>. Come nelle sottosezioni antecedenti, verranno dapprima riportati i dati e le informazioni che riteniamo cruciali nel contatto tra il futurismo e il cinematografo, per poi passare ad una riflessione

<sup>71</sup> Marinetti, F. T. *Manifesto Dei Drammaturghi Futuristi*. SPES, 1990.

<sup>72</sup> Berghaus, Gunter. Op. cit., p. 208.

<sup>73</sup> *Manifesto Del Cinema Futurista* - People.duke.edu. [http://people.duke.edu/~dainotto/Texts/cinema\\_futurista.pdf](http://people.duke.edu/~dainotto/Texts/cinema_futurista.pdf). [11. Nov. 2019].

di matrice analitica, in cui andremmo a ragionare come tali eventi e tratti del cinema futurista ne impedirono uno sviluppo più concreto sul mercato cinematografico italiano.

Le origini di ciò che potremo definire “cinema d'avanguardia italiano” vanno cercate prima ancora dell'interesse del futurismo nel cinematografo. I due fratelli Arnaldo e Bruno Ginanni Corradini (meglio conosciuti sotto i loro pseudonimi Arnaldo Ginna e Bruno Corra), si interessarono a tale medium fin dal 1910, sperimentando sotto i principi del kineograph di Thomas Linnet, arrivando perfino a realizzarci quattro pellicole nel 1911<sup>74</sup>.

La loro adesione ebbe tuttavia andamento turbolento: Boccioni, infatti, li accusò di non aderire pienamente alla “causa futurista”, in parte a causa della loro precedente adesione al movimento liberista e in parte a causa della presunta inadattabilità delle loro sperimentazioni nella poetica cinematografica, sostenuta da Boccioni<sup>75</sup>. Difficile argomentare con certezza che la direzione perseguita dai fratelli Ginanni Corradini avrebbe portato il futurismo cinematografico ad uno stato più concreto di quello che poi fu nella realtà, possiamo tuttavia affermare che già nel 1912 il futurismo si precluse una notevole, sebbene ipotetica, occasione per crearsi un suo mercato nell'industria cinematografica italiana del tempo.

Per contro, perché il futurismo tornasse tema di dibattito nelle sale cinematografiche si dovette aspettare due ulteriori anni, quando nel febbraio del 1914, venne distribuito nelle sale cinematografiche *Mondo baldoria*, cortometraggio di 900 metri, diretto da Aldo Molinari, prodotto a Roma da Vera films (società da egli stesso fondata un anno prima).

L'aspetto cruciale da comprendere riguardo la pellicola di Molinari è il fatto che esso rappresenti un tentativo di sintetizzare con i mezzi espressivi del cinematografo i temi e le spinte stilistiche futuriste. Tale tentativo, tuttavia, è completamente indipendente rispetto ai fautori ufficiali del movimento futurista. Anzi, il collettivo si schierò apertamente contro le sperimentazioni di Molinari sotto lo scritto *Gli sfruttatori del futurismo* firmato da Marinetti nell'aprile del 1914, in cui si dissociavano dal cinema proposto in *Mondo baldoria*<sup>76</sup>. L'episodio di *Mondo baldoria* segna dunque un'ennesima porta che si chiuse per il futurismo (o più precisamente, che i futuristi decisero di chiudersi) per la sua entrata sul mercato cinematografico italiano.

<sup>74</sup> Godoli, Ezio. Op. cit., p. 270.

<sup>75</sup> Ivi., p.271.

<sup>76</sup> Verdone, Mario. *Cinema e Letteratura Del Futurismo*. Bianco e Nero, 1968, p. 114.

A causa dell'entrata in guerra e la partenza verso il fronte di diversi artisti futuristi, la prima firma futurista nella storia del cinema italiano avvenne soltanto nel 1916, quando Marinetti ed un collettivo di artisti a lui vicini, tra i quali figurano anche Corra e Ginna, che in seguito alle discussioni avvenute a causa di *Mondo baldoria*, tornarono a ricoprire un ruolo primario nella cinematografia futurista<sup>77</sup> (fu infatti Arnaldo Ginna a dirigere e produrre ufficialmente la pellicola), crearono a Firenze il primo film futurista, *Vita futurista*<sup>78</sup>. La pellicola esprime le tematiche e i requisiti che il futurismo pochi mesi più tardi (ottobre 1916) si prefisserà di portare nel medium cinematografico nel suo manifesto *La cinematografia futurista*. *Vita futurista*, dunque, è da considerarsi il primo, concreto passo del futurismo verso la cinematografia futurista.

Come tuttavia sappiamo, tale contatto tra futurismo e industria cinematografica italiana ebbe vita poco duratura, per quanto l'interesse del movimento verso il medium cinematografico fosse reale. A dimostrare tale interesse, già nell'inverno dello stesso anno Marinetti scrive una sceneggiatura (probabilmente commissionata da Cines, una delle maggiori case di produzione e distribuzione dell'era del muto italiano), intitolata *Velocità*, in cui venivano tradotte in lingua cinematografica le nozioni del manifesto del cinema futurista. Dalla sceneggiatura, tuttavia, *Velocità* non passò mai alla fase di realizzazione<sup>79</sup>, mostrando come l'interesse di Marinetti e, più in generale, del collettivo futurista non fosse propriamente corrisposto dall'industria cinematografica italiana di inizio Novecento.

A fare da eccezione a tale trend di incompatibilità tra industria cinematografica mainstream italiana e artisti d'avanguardia troviamo la figura di Enrico Prampolini, pittore e scenografo teatrale e cinematografico che aderì al movimento futurista nel 1912<sup>80</sup>. Egli infatti, è da considerarsi, il primo artista in grado di portare apertamente e realmente (attraverso le sue scenografie) il futurismo nel cinema commerciale italiano: dapprima in due mediometraggi prodotti a Napoli nel 1916 e in seguito nella famosa pellicola *Thais*, diretta nel 1917 da Anton Giulio Bragaglia, prodotta insieme a *Perfido incanto* dalla Nuovissima films di Roma.

Thais si presenta a noi come culmine dell'apertura dell'industria cinematografica commerciale italiana alle spinte avanguardiste: dalla pellicola, infatti, tale relazione, per una serie di motivi

<sup>77</sup> Godoli, Ezio. Op. cit., p. 271.

<sup>78</sup> Bernardi, Sandro. *L'avventura Del Cinematografo: Storia Di Un'arte e Di Un Linguaggio*. Marsilio, 2016, p. 79.

<sup>79</sup> Godoli, Ezio. Op. cit., p. 272.

<sup>80</sup> "Prampolini, Enrico Nell'Enciclopedia Treccani." *Nell'Enciclopedia Treccani*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-prampolini/>. [12. Nov. 2019].

a cui ci dedicheremo a breve, andò col tempo a scemare. Culmine, tuttavia, soprattutto nel modo in cui rappresenta quanto l'esperienza cinematografica del futurismo restò fortemente incompiuta, sia a livello commerciale, sul quale ci soffermeremo nella seconda parte della sottosezione, sia a livello tematico-stilistico, essendo *Thais* una pellicola che getta le sue basi nelle convenzioni cinematografiche del mainstream (e a livello di sceneggiatura nel decadentismo d'annunziano), a cui fanno appunto eccezione pochi tratti ascrivibili alle tendenze futuriste, come appunto le scenografie prampoliniane precedentemente citate.<sup>81</sup>

Passando ad una riflessione di natura più analitica, fin da questa breve presentazione del contatto del futurismo con il medium cinematografico possiamo ben capire come tale percorso ebbe esito andamento estremamente tumultuoso. Dietro a tali difficoltà, tuttavia, non si cela una singola motivazione, bensì un insieme di fattori caratterizzanti entrambe le parti coinvolte, ossia il futurismo stesso e il contesto cinematografico in cui esso si trova ad esistere.

Il primo fattore che entra in gioco è il comportamento del collettivo futurista. Esso infatti va fortemente a scontrarsi con le convenzioni dell'industria cinematografica, settore in cui la capacità di collaborazione, per la natura del medium cinematografico stesso, è di primaria importanza. I primi passi del futurismo, ossia i conflitti venutisi a creare dapprima con i fratelli Ginanni Corradini e in seguito con Aldo Molinari e lo scritto *Gli sfruttatori del futurismo*, dimostrano un fraintendimento di tale convenzione che vige nel mercato cinematografico. Tali conflitti, inoltre, hanno dimensioni maggiori di quanto si possa inizialmente pensare, quando prendiamo in considerazione che le tre figure criticate nel primo biennio del cinema futurista erano ironicamente le uniche ad avere una reale esperienza e conoscenza precedente del medium cinematografico, rispetto al restante collettivo di artisti aderenti al futurismo, per cui il cinematografo era, fino a quel punto, per lo più un campo inesplorato.

Motivazione che invece coinvolge entrambe le parti è la mancanza di unificazione del prodotto sotto un'unica casa di produzione e distribuzione che di fatto avrebbe offerto uno spazio concreto al futurismo sul mercato cinematografico italiano. Basti pensare alla distensione geografica della produzione cinematografica connessa al futurismo: *Mondo Baldoria* venne prodotto da Vera Films (casa di produzione di Molinari stesso), *Vita futurista* a Firenze, la sceneggiatura *Velocità* di Marinetti

<sup>81</sup> Molinaro, Davide. "Thais e L'avanguardia Futurista Nel Contesto Della Cinematografia Italiana." *Digitální Repozitář UK*, Univerzita Karlova, Filozofická Fakulta, 1 Jan. 1970, <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/92464>. [13. Nov. 2019].

venne commissionata da Cines a Roma, Prampolini lavorò su scenografie futuriste a Napoli, *Thais*, infine, venne prodotta sì a Roma, ma da Nuovissima Films.

Paragonando il futurismo cinematografico a quello letterario, notiamo ben presto una mancanza di unità che nel mondo editoriale è invece costituito dal futurismo dal polo milanese. Riteniamo necessario sottolineare che tale unificazione venne certamente perseguita da Marinetti, il fatto che prima delle proiezioni fiorentine *Vita futurista* venne visionato a Roma dalla Cines ne è una riprova. Tale incontro tuttavia non portò ai risultati sperati e Cines non si impegnò nella distribuzione di *Vita Futurista*, che alla fine venne affidata ad Anton Giulio Bragaglia nel maggio del 1917.<sup>82</sup>

Tale rifiuto è emblematico di un altro fattore che impedì al futurismo di espandersi propriamente nell'industria cinematografica, ossia la mancanza di spazio sul mercato per un'avanguardia cinematografica italiana. Attraverso le parole di Terzano<sup>83</sup>:

“Come per gli undergrounders americani, così per i surrealisti, i dadaisti e indietro nel tempo fino ai futuristi e ai cubisti, il cinema è un'odissea senza fine, un meccanismo di grovigli industriali così prepotentemente strutturati da non permettere nessuna manipolazione estetica che esca dalla convenienza degli investimenti economici”.

Il contesto cinematografico italiano degli anni 10 da tale prospettiva rispecchia pienamente tale riflessione. Esso, infatti, è un contesto profondamente inadatto per lo sviluppo di un'avanguardia futurista cinematografica, ciò principalmente per due motivi: il primo è legato alla posizione del cinema italiano nel contesto mondiale del tempo, la cui monumentalizzazione del prodotto cinematografico (*Cabiria* (1914) di Giovanni Pastrone ne è l'esempio più ricordato e più di successo) è da considerarsi un tentativo di ampliare le proprie dimensioni così da poter competere con il prodotto hollywoodiano proposto dall'industria americana.<sup>84</sup>

Il secondo, invece, riguarda la percezione storica del medium cinematografico, che negli anni 10 era ancora fortemente ancorato al concetto di arte popolare e di differenziazione dell'intrattenimento (a cui appunto apparteneva il cinematografo) dall'arte “alta”. Riteniamo necessario sottolineare che Marinetti sembrerebbe rendersi conto di tale trend (basti pensare alla direzione “popolare” proposta

<sup>82</sup> Terzano, Enzo. *Futurismo: Cinema, Teatro, Arte e Propaganda*. Carabba, 2011, p. 107.

<sup>83</sup> Terzano, Enzo. *Film Sperimentali Futuristi*. Carabba, 2007, p. 111.

<sup>84</sup> Godoli, Ezio. Op. cit., p. 271.

per il cinema futurista nello scritto *La cinematografia futurista*), le modalità con cui agisce a riguardo tuttavia non si sposano bene con tali necessità del cinema italiano.

L'ultimo fattore su cui vorremo riflettere sono le proiezioni stesse. Come riferisce Ginna stesso nel 1965, gli esercenti delle sale non erano interessati in rischiare capitale con le proiezioni futuriste, sia per ragioni puramente stilistiche (che, naturalmente, portano a perdite economiche concrete), sia per l'andamento delle proiezioni futuriste stesse:

“Fu necessario sospendere le proiezioni, perché il pubblico gettava oggetti, sassi, ecc. contro lo schermo, che si rivelava troppo vulnerabile per questo genere di combattutissime rappresentazioni.<sup>85</sup>”

Diventano immediatamente comprensibili, dunque, le difficoltà incontrate dal futurismo nel trovare sale cinematografiche disposte a proiettare *Vita futurista*.

È possibile, insomma, argomentare riguardo l'interesse di Marinetti e del futurismo verso il medium cinematografico, esso non si può riscontare da parte dell'industria cinematografica italiana verso il prodotto che il futurismo ad essa offriva. L'apporto del futurismo, forse più che in ogni altro medium artistico, nel cinema è dunque più rappresentato dal suo manifesto piuttosto che dal prodotto stesso. Lo scritto *La cinematografia futurista*, concludendo, ironicamente riuscì a raggiungere gli obiettivi che il futurismo si era prefissato di raggiungere con il suo prodotto filmico. Prendendo in prestito le parole di Brunetta: “tutti i punti qualificanti del manifesto trovano, in periodi successivi e nelle esperienze delle avanguardie cinematografiche sovietiche, tedesche e francesi, una loro realizzazione e applicazione e, poco alla volta, vengono anche assorbiti nelle normali pratiche del cinema commerciale”<sup>86</sup>.

<sup>85</sup> Ginna, Arnaldo et al., Op. cit., p. 158.

<sup>86</sup> Brunetta, Gian Piero. *Storia Del Cinema Italiano. 1895-1929*. Riuniti, 1993, p. 185.



## **5. Confronto con il mercato dell'arte commerciale italiana di inizio Novecento**

Dopo aver analizzato i comportamenti commercial-culturali del movimento futurista sul mercato artistico italiano di inizio Novecento, nei due seguenti capitoli andremo a offrire al lettore due metri di paragone, ossia il comportamento dell'arte commerciale italiana, la cui analisi sarà il nocciolo centrale di questo capitolo, e il comportamento dell'arte non-commerciale/sperimentale francese negli anni 20., su cui invece ci soffermeremo nel capitolo seguente.

L'obiettivo dei due seguenti capitoli è, dunque, quello di offrire al lettore un metro di paragone rispetto a comportamenti del futurismo precedentemente presentati, così da mostrare innanzitutto quanto tali comportamenti fossero più o meno appropriati per il mercato artistico italiano di inizio Novecento, prima questione di questo capitolo, e in seguito quanto il contesto artistico italiano di inizio Novecento fosse adatto allo sviluppo di un'avanguardia artistica, questione che invece affronteremo nel sesto capitolo. Entrambi i capitoli, inoltre, si baseranno sulla stessa strutturazione, in cui andremo analizzeremo separatamente i tre media affrontati nel capitolo antecedente, in ordine il mondo letterario, il teatro e infine il cinematografo.

Come precedentemente riportato nel capitolo riguardante il contesto in cui il movimento futurista nacque, il mercato artistico italiano, sebbene avesse riportato una notevole crescita nella seconda metà dell'Ottocento, continuava ad arrancare rispetto al restante contesto europeo, in cui i mercati nazionali tendono sempre più marcatamente a trattare il prodotto artistico come prodotto industriale, caratterizzato da tecniche di vendita simili<sup>87</sup>.

Il media in cui più di ogni altro, tale arretratezza è riscontrabile è certamente il mondo letterario. Sebbene nel capitolo precedente siano state già indicate alcune delle caratteristiche del futurismo che ne favorirono un considerevole sviluppo nel mondo letterario, il fattore che forse più di ogni altro giocò nelle carte del futurismo fu tale arretratezza, che la politica ufficiale del movimento tradusse in una necessità assoluta di rinnovamento generale della cultura italiana.

Il futurismo, dunque, si prefissa nel contesto culturale del primo ventennio del Novecento come opzione modernista in un contesto da tempo dominato da poetiche (a loro dire) arretrate. Ciò, inevitabilmente, portò il futurismo a distanziarsi diametralmente rispetto al resto degli artisti e

<sup>87</sup> Cowen, Tyler. Op. cit., p. 117.

pensatori a loro contemporanei. Tale posizione, a sua volta, mise il futurismo in una posizione di essere oggetto di incessanti e feroci critiche. Sintomatica, da questa prospettiva, diventa la posizione del Croce.

Ciò che riteniamo interessante constatare è come, in realtà, tali critiche verso il giovane movimento futurista non soltanto fossero una naturale conseguenza della natura aggressiva della politica futurista, bensì giocarono un ruolo primario nella sua propagazione. Bisogna, infatti, tenere in considerazione come il futurismo nei suoi primi anni si presenti come un movimento dalle proporzioni naturalmente ridotte, limitato a una singola realtà cittadina. Le critiche ad esso rivolte furono dunque al futurismo da riflettore verso una più concreta espansione nel mondo culturale italiano, tanto che in un decennio esso assunse proporzioni nazionali, distendendosi addirittura in alcune realtà continentali (Parigi in primis) e addirittura intercontinentali (Buenos Aires, Rio de Janeiro)<sup>88</sup>.

Tale necessità di rinnovamento generale non è soltanto riscontrabile a livello di tendenze culturali ed estetiche, bensì anche a livello di media utilizzati nel mondo editoriale. Come più volte riportato, negli anni subito antecedenti alle prime manifestazioni concrete delle tendenze futuriste, nacque infatti il medium della rivista letteraria, nel tentativo di velocizzare il dibattito culturale, dibattito che fino a quel punto si basava su ritmi di stampa dei volumi, dandogli proporzioni ben diverse da quella pressoché istantanea che offriva il medium della rivista.

Da questa prospettiva, la direzione marinettiana della rivista *Poesia* dal 1905 dapprima e in seguito quella di *Italia futurista* dal 1916 risulta come non casuale. Marinetti, probabilmente, intuì come la velocità di dibattito offerta da tale medium fosse esattamente ciò che avrebbe semplificato e velocizzato l'espansione della politica del futurismo. Esse, inoltre, come abbiamo già riportato nel capitolo precedente, offrivano a Marinetti una piattaforma che gli permettesse di entrare sul mercato editoriale italiano senza dover necessariamente passare attraverso le case editoriali tradizionali (a cui, in ogni caso, si rivolgerà una volta in cui il futurismo crebbe in popolarità).

La domanda che a questo punto della nostra riflessione riteniamo necessario porci è se tale necessità di rinnovamento certamente riscontrabile nel contesto letterario italiano di inizio Novecento, sia similmente rintracciabile nei restanti due media di cui la nostra analisi si occupa. Partendo dal mondo teatrale, come precedentemente argomentato, la strategia del futurismo a livello di produzione non fu completamente errata, sia nella sua capacità di censura interna (ricordiamo l'episodio marinettiano di

<sup>88</sup> Domenico Camarota. Op. cit., pp. 170-173.

*Velocità*), sia nella sua capacità di offrire un prodotto tendenzialmente nuovo, nel tentativo di crearsi uno spazio monopolistico nel mercato teatrale nazionale.

Il contesto teatrale in cui il futurismo cercava di imporsi, tuttavia, si predispose come particolarmente infertile e inadatto per la creazione di un'avanguardia teatrale. Inizialmente, tale affermazione potrebbe lasciare intendere che i fattori limitanti in questo caso siano connessi ai tratti estetico-stilistici del prodotto teatrale commerciale italiano di inizio Novecento, fortemente sottomesse alle necessità dello star system teatrale. Tale fenomeno, tuttavia, è piuttosto un riflesso della percezione culturale del medium teatrale a inizio Novecento.

Il teatro commerciale di inizio Novecento, in fattispecie quello italiano che a livello di volontà di espressione artistica si trovava ancora ai suoi primi passi rispetto a certe realtà nazionali nordeuropee, è soggetto alle restrizioni stilistiche dettate dalle necessità commerciali delle compagnie, mostrando come il prodotto teatrale commerciale sia percepito come espressione di intrattenimento piuttosto che mezzo in grado di esprimere determinate tendenze artistiche<sup>89</sup>. Ironicamente, la volontà marinettiana di essere fischiati dal pubblico, espressa nel primo manifesto del teatro futurista, il *Manifesto dei drammaturghi futuristi* (1911), fu dunque una riprova di quanto il contesto in cui tale prodotto artistico vede la luce del palcoscenico sia ad esso inadatto, piuttosto che dimostrare la partecipazione attiva del pubblico nello spettacolo futurista.

Ritornando al nostro quesito iniziale potremo dunque concludere che se da una parte è certamente argomentabile che il teatro italiano di inizio Novecento necessitasse un rinnovamento generale, non riscontriamo la stessa volontà del mondo teatrale del tempo: il processo teatrale era ancora un evento mondano, in cui la presenza del pubblico ricopre un ruolo superiore rispetto allo spettacolo stesso, sottostante alle necessità comprensive dei riceventi<sup>90</sup>. Ciò, che differenzia gli esiti del futurismo letterario e quello teatrale è la capacità di Marinetti di creare piattaforme letterarie, ossia le riviste, da cui propagare tali idee e presentarle al contesto del tempo, prima ancora di concretizzarle nel prodotto letterario futurista, anello della catena che è invece assente nei primi passi dell'espansione del futurismo nell'ambito teatrale. Nel capitolo seguente, infatti, vedremo come tali piattaforme ebbero un ruolo cruciale nello sviluppo delle avanguardie parigine attraverso i diversi media.

<sup>89</sup> Berghaus, Gunther. Op. cit., p.32.

<sup>90</sup> Verdone, Mario. *Teatro Del Tempo Futurista*. Roma: Lerici, 1969, p. 154.

Passando al medium cinematografico, se, come anticipato nel capitolo precedente, il contesto cinematografico italiano degli anni 10 non era adatto allo sviluppo di avanguardie cinematografiche, la politica ufficiale del movimento certamente utilizzò strategie contrastanti alla pratica cinematografica del tempo, basti pensare alla scelta di non appoggiarsi ad artisti con precedenti esperienze nella produzione e distribuzione cinematografica. Diventa, dunque, comprensibile la mancata espansione di Marinetti e del movimento futurista nel medium artistico che forse più di ogni altro sarebbe stato in grado di esprimere i requisiti teorici espressi nei manifesti.

Nello spiegare le difficoltà contestuali che il cinema futurista dovette affrontare spesso ci imbattiamo nell'affermazione che il genere del colossal storico fu deleterio per lo sviluppo di un'avanguardia cinematografica futurista. Riteniamo necessario tuttavia sottolineare come tale tesi sia vagamente semplicistica: più che il genere stesso, ciò che limitò le probabilità di successo del futurismo nel cinema fu la crisi del colossal storico, che avvenne a metà degli anni 10. La conseguente strategia commerciale delle case di produzione italiane fu naturalmente quella di puntare su pellicole dal pubblico facilmente consumabili, tipicamente aventi bassi rischi di perdita e un guadagno piuttosto costante, sia a livello interno sia a livello di export continentale<sup>91</sup>. Ciò, naturalmente, portò le case di produzione a diffidare da progetti portanti rischi di perdita concreti, in cui certamente possiamo classificare la cinematografia futurista, di stampo chiaramente sperimentale.

Similmente al contesto teatrale, inoltre, l'industria cinematografica, nata in Italia soltanto nel 1905<sup>92</sup>, si trovava ancora in uno stato, in cui il prodotto filmico era più connesso al concetto di intrattenimento piuttosto che a quello di espressione artistica, concezione che verrà raggiunta soltanto un decennio più tardi a Parigi dai cineasti avanguardisti francesi.

“Esempio di tale concezione del cinema italiano degli anni 10 è la mancanza di riviste specializzate, in cui spesso si promuovevano le opere delle avanguardie, di teorici o di conferenze, che invece caratterizzano il contesto cinematografico degli anni 20. Mancavano inoltre spazi adatti in cui potessero venire proiettate le pellicole sperimentali delle avanguardie (come lo furono i cine-club nel caso della cinematografia francese), in quanto la proiezione di tali pellicole in sale classiche sarebbe stata inconveniente da un punto di vista economico.<sup>93</sup>”

<sup>91</sup> Molinaro, Davide. Op. cit., p. 35.

<sup>92</sup> Della Torre, Roberto. *“Invito al cinema. Le origini del manifesto cinematografico italiano”*, Educatt, Milano, 2014, p. 78.

<sup>93</sup> Molinaro, Davide. Op. cit., p. 34.

Concludendo questo capitolo, abbiamo visto come la capacità del futurismo di crearsi piattaforme nel contesto letterario fu cruciale nel suo successo in tale ambito, successo, che per la mancanza di queste ultime, non possiamo invece pienamente constatare nei suoi tentativi teatrali e filmici. Ciò che riteniamo interessante sottolineare è come tale condizione passatista o mancanza di modernità fortemente criticata dalla politica ufficiale del futurismo non fu soltanto culturale, ma anche economica: essa si trova alla base del funzionamento della cultura italiana del tempo. In conclusione, ironicamente fu proprio essa a impedire un più concreto sviluppo del futurismo nel mondo teatrale e cinematografico.

## **6. Confronto con il mercato dell'arte sperimentale francese degli anni 20.**

Come già anticipato, il seguente capitolo andrà ad occuparsi del comportamento dell'arte non-commerciale sul mercato francese un decennio più tardi rispetto alla nostra analisi. L'obiettivo, in questo caso, sarà quello di offrire un metro di paragone per il contesto culturale in cui il futurismo viene a crearsi, costituito da un ulteriore contesto famosamente favorevole, in cui inevitabilmente fiorirono le maggiori avanguardie della prima metà del Novecento. Come nel capitolo precedente, dopo una breve premessa di carattere generale, la nostra analisi affronterà separatamente ed in ordine la letteratura, il teatro e il cinematografo.

Prima ancora di passare a una più concreta analisi vorremo sottolineare come nell'espone il mercato artistico francese degli anni 20 ci rendiamo pienamente conto di quanto il decennio che intercorre tra la prima fase del futurismo e il punto di maggiore successo delle avanguardie parigine sono un dato estremamente significativo che facilita notevolmente le condizioni in cui si trovarono ad agire le avanguardie parigine, sia a livello di percezione dell'arte sperimentale/non mainstream sia a livello delle sue strategie produttive e distributive. È giusto evidenziare come l'esperienza futurista, in tale riguardo, specialmente a livello dei suoi concetti teorici espressi nei vari manifesti, fu un cruciale e necessario precursore per gli avanguardisti parigini degli anni 20. Utilizzando un'ennesima volta le parole di Brunetta riguardo alla cinematografia futurista:

“tutti i punti qualificanti del manifesto trovano, in periodi successivi e nelle esperienze delle avanguardie cinematografiche sovietiche, tedesche e francesi, una loro realizzazione e applicazione e, poco alla volta, vengono anche assorbiti nelle normali pratiche del cinema commerciale.”<sup>94</sup>

Tale influsso, come vedremo, è certamente presente anche nel contesto letterario e teatrale.

Altro fattore di carattere generale che favorì lo sviluppo delle avanguardie francesi fu il ruolo di Parigi, capitale culturale del tempo. Essa, infatti, si presenta come culla ed epicentro delle avanguardie europee degli anni 20: essa non soltanto ospitava gli avanguardisti parigini e francesi, bensì, famosamente, essa fu casa a diversi artisti stranieri, tanto per citarne i più svariati attraverso i vari media il fotografo americano Man Ray, il pittore metafisico italiano Giorgio De Chirico e il cineasta spagnolo Luis Buñuel. Tale capacità di centralizzazione favorì la creazione di un clima e di una spiccata sensibilità sperimentale, facilitante sia la ricezione del pubblico che la distribuzione del

<sup>94</sup> Brunetta, Gian Piero. Op. cit., p. 185.

prodotto stesso. Ritornando al nostro futurismo, ricordiamo come il medium in cui più di ogni altro il futurismo fu più in grado di centralizzarsi, ossia quello letterario ed editoriale nella capitale lombarda, fu anche quello in cui il movimento ebbe un più concreto successo.

Passando al contesto letterario francese di fine Ottocento esso certamente non condivide le stesse caratteristiche, specialmente poi quelle portanti alla necessità di rinnovamento cercata dal futurismo, presenti nel mondo letterario dello stivale. Innanzitutto, come già citato in precedenza, il mondo letterario francese è già nell'ultimo decennio dell'Ottocento ampiamente abituato al medium del manifesto<sup>95</sup>, oltre alla spiccata capacità dell'arte francese di centralizzarsi nel polo parigino, dimostrazione di uno stato della letteratura nazionale francese ben diverso da quello italiano, condizione di profonda modernità letteraria permessa dalla produzione di determinate figure letterarie di fine Ottocento, quali Baudelaire, Rimbaud o Mallarmé.

Tale differenza di percezione, inoltre, si ripercuote sulle strategie e sulle necessità degli avanguardisti francesi. Come riportato nel capitolo precedente, un fattore che favorì lo sviluppo del futurismo letterario fu la pressoché contemporanea nascita del medium della rivista, il cui vantaggio si concretizzava nella velocizzazione del dibattito culturale e nell'offrire al futurismo una piattaforma a relativamente basso rischio economico.

Tale dicotomia tra futurismo letterario e la rivista come medium tuttavia deriva dalla sensibilità culturale italiana del tempo, sensibilità, come già ribadito, ben diversa da quella del pubblico parigino. Con ciò non intendiamo implicare che le riviste non abbiano avuto nessun tipo di contributo nello sviluppo delle avanguardie parigine, è tuttavia argomentabile che gli avanguardisti francesi non dovettero necessariamente appoggiarsi alle riviste per poter propagare la propria arte (tale medium, infatti, era certamente presente nel contesto letterario francese di inizio secolo<sup>96</sup>), che invece si distribuiva più apertamente nei caffè letterari, grazie appunto alla spiccata sensibilità modernista di tale contesto.

Paragonando i due contesti, dunque, notiamo immediatamente come le strategie del futurismo dovettero rispondere a necessità contestuali ben diverse da quelle dell'avanguardia letteraria parigina di fine Ottocento. La differenza più sostanziale è costituita dalla sensibilità moderna garantita dal contesto parigino, la cui assenza nel futurismo si traduce nella necessità di rinnovamento culturale.

<sup>95</sup> Romani, Bruno. *Op. cit.*, p. 201.

<sup>96</sup> Ivi, p. 12.

Marinetti, tuttavia, fu in grado di sopperire a tali difficoltà contestuali utilizzando le nuovamente create piattaforme delle riviste, portando il futurismo letterario ad aver risultati paragonabili alle avanguardie degli -ismi francesi, risultato che invece non riuscì a raggiungere nei media teatrale e cinematografico, a cui ora passeremo.

La stessa sensibilità modernista è certamente identificabile anche nell'ambiente teatrale francese di fine Ottocento/inizio Novecento. Ad essa abbiamo già accennato nella sottosezione riguardante il teatro nel quarto capitolo: la Francia, infatti, faceva oggettivamente parte dei paesi più avanzati nel contesto europeo per quanto riguarda la creazione di un prodotto teatrale non necessariamente dipendente dal guadagno economico dello spettacolo. L'iniziativa di André Antoine del teatro libero, da questa prospettiva, è soltanto un esempio sintomatico di una favorevole condizione contestuale e percettiva.

Romain Rolland, infatti, già nel 1903 con il suo famoso scritto *Le Théâtre du peuple* teorizzava la morte del teatro borghese<sup>97</sup>, un'evoluzione che non soltanto si riflette in cambiamenti stilistici, bensì anche a livello della struttura su cui si basano le compagnie teatrali. Jacques Copeau, figura dell'ambiente teatrale francese pre-guerra, fonderà, infatti, nel 1913 il *Théâtre du Vieux-Colombier*, compagnia basata su principi del teatro moderno esposti nello scritto di Rolland, portando avanti entrambe innovazioni sia di carattere estetico sia di carattere tecnico<sup>98</sup>.

A livello estetico-culturale, la produzione del *Théâtre du Vieux-Colombier* è certamente ascrivibile al filone del simbolismo teatrale, tendenza sorta come reazione del naturalismo e propensa a considerare il teatro sintesi di tutti i restanti media artistici, in cui l'espressione artistica avviene tramite la suggestione del simbolo. Oltre alla compagnia di Copeau, riteniamo necessario citare il lavoro simbolista di Maurice Maeterlinck, e la produzione del *Théâtre de L'Oeuvre* di Lugné-Poe, di cui ricordiamo soprattutto la famosamente criticata opera di Alfred Jarry *Ubu Roi*, pièce considerata tra le più apprezzate dai giovani avanguardisti teatrali degli anni 20<sup>99</sup>, che ne stimarono la rottura rispetto al passato e l'ostracismo a cui essa andò incontro.

Al simbolismo teatrale, invece, si opponeva il movimento da esso criticato, ossia il naturalismo, che ancora sopravviveva nell'ambiente teatrale di inizio Novecento nella figura del precedentemente citato André Antoine. Il simbolismo, dunque, è fortemente presente nel teatro francese di inizio

<sup>97</sup> Rolland, Romain. *Le théâtre Du Peuple Essai Desthetique Dun théâtre Nouveau; Nouv. éd.* A. Michel, 1913.

<sup>98</sup> Versini, Georges. *Le théâtre français Depuis 1900.* Presses Universitaires De France, 1970, p. 7.

<sup>99</sup> Cappa, Felice, et al. *Dizionario Dello Spettacolo Del 900.* Baldini & Castoldi, 1998, p. 43.



Novecento, giustificando dunque la sua sensibilità modernista e una struttura tecnica fortemente avanzata, caratteristiche che si rivelarono cruciali per un ulteriore sviluppo delle avanguardie teatrali francesi degli anni 20, caratteristiche, inoltre, la cui assenza Marinetti sottolineò nel descrivere le difficoltà della sua prima esperienza teatrale della tournée nazionale della Compagnia dei Grandi Spettacoli<sup>100</sup>.

Sebbene la stessa sensibilità modernista, sia ascrivibile anche al contesto in cui nascono le avanguardie cinematografiche francesi, esso, a nostro avviso, non fu il motivo primario che ne permise tale sviluppo. Esso, invece, va ricercato nella storia dell'industria cinematografica francese e il momento negativo che essa passò subito dopo la guerra.

L'industria cinematografica francese, che fino a quel punto aveva dominato la realtà europea, infatti, cadde in una forte crisi nell'immediato dopoguerra, causata da due fattori. Il primo fu la necessità del governo francese di limitare i finanziamenti statali destinati all'industria cinematografica così da poterli riutilizzare per investimenti al fronte, portando il cinema francese in una fase di stagnazione. Il secondo, invece, era costituito dalla forte presenza dell'export hollywoodiano sul mercato europeo, che a livello percentuale nelle sale francesi occupava uno spazio maggiore rispetto alla produzione nazionale stessa<sup>101</sup>.

È necessario sottolineare come tale crisi colpì l'intero mercato cinematografico europeo, il comportamento dell'industria cinematografica francese fu tuttavia fortemente specifico (e adatto allo sviluppo di un'avanguardia). Le due grandi compagnie del pre-guerra, Pathé e Gaumont, si limitano al solo campo della produzione e vengono in gran parte sostituite da compagnie di ridotte dimensioni<sup>102</sup>, compagnie da budget decisamente diversi da quelli delle due compagnie maggiori, budget che non permettevano la produzione di grandi quantità di pellicole, motivo per cui esse spesso dopo pochi anni erano costrette a chiudere i battenti. Gli avanguardisti furono certamente in grado di navigare tali acque tumultuose:

“I cineasti avanguardisti seppero sfruttare la crisi delle compagnie cinematografiche francesi: essi furono in grado di spaziare dalle produzioni di carattere mainstream, con le quali erano in grado di guadagnare, e quelle più sperimentali, in cui avevano più spazio per esprimersi.<sup>103</sup>”

<sup>100</sup> Berghaus, Gunther. Op. cit., p. 192.

<sup>101</sup> Thompson, Kristin; Bordwell, David. Op. cit., p. 92.

<sup>102</sup> Ivi., p. 93.

<sup>103</sup> Molinaro, Davide. Op. cit., p. 36.

La crisi dell'industria, tuttavia non si limitava alla produzione, colpì infatti anche la distribuzione delle pellicole francesi, che non erano più considerate dai distributori come capaci di guadagno economico pari al prodotto d'export hollywoodiano, che a sua volta ebbe effetto sulla gestione delle sale. La mancanza di spazio per le pellicole di produzione francese causò la necessità di creazione di nuovi spazi, ossia il "cine-club", contesto che in primis si rivelò cruciale piattaforma per la distribuzione cinematografica avanguardista e in secondo luogo permise l'ascesa di una nuova concezione del da poco nato medium cinematografico, che fino a quel punto era considerato medium d'intrattenimento dalle chiare finalità economiche.

A riconfermare l'evoluzione nella concezione del medium che avvenne a Parigi tra la fine degli anni 10 e l'inizio degli anni 20 troviamo la creazione di riviste specializzate e di conferenze cinematografiche, tra cui vogliamo citare perlomeno quelle proposte dal CASA (*le club des amis du septième art*), cine-club fondato da Ricciotto Canudo, figura che ebbe un ruolo fondamentale nel propagare la nuova concezione artistica del medium cinematografico<sup>104</sup>.

Concludendo, è evidente come rispetto al contesto italiano degli anni 10, la cinematografia francese offra un terreno profondamente fertile per lo sviluppo di un'avanguardia cinematografica: se da una parte il momento di crisi dell'industria cinematografica fornì condizioni favorevoli per la produzione avanguardista, dall'altra il cambiamento di concezione del medium cinematografico ebbe effetti cruciali per la distribuzione e la ricezione di tali opere, che nei cine-club trovano uno spazio e un pubblico ben definito.

<sup>104</sup> Thompson, Kristin; Bordwell, David. Op. cit., pp. 182-183.

## **7. Conclusione**

Concludendo questa tesi, abbiamo mostrato come i diversi contesti economico-culturali dei 3 media presi in considerazione (letteratura, teatro e cinema) abbiano influito sulle strategie produttive e distributive del futurismo. Esse si differenziano in base al media, in quanto, sebbene la mancanza di sensibilità modernista sia riscontrabile generalmente, al di sopra dei singoli media, essi presentano tratti individuali che, di conseguenza, giustificano le differenti strategie e i differenti gradi di risultati raggiunti dal futurismo.

Passando ai risultati stessi, abbiamo visto come l'utilizzo di determinate strategie da parte di Marinetti, quali l'appoggiarsi alle riviste e la capacità di centralizzare il movimento nel polo milanese, ebbero un effetto decisivo sul successo del futurismo letterario, tendenza nata in un contesto non particolarmente favorevole. Similmente il movimento si comportò nell'ambito teatrale, in cui tuttavia le differenze tra la politica ufficiale del movimento e lo stato della macchina teatrale italiana di inizio Novecento si rivelarono eccessivamente marcate, affinché il futurismo avesse un più concreto sviluppo nel teatro nella sua prima fase. Abbiamo, infine, analizzato le strategie del futurismo nell'industria cinematografica, strategie che, insieme allo stato del cinema italiano del tempo, si rivelarono fatali nel mancato sviluppo di un'avanguardia cinematografica futurista.

Nel capitolo conclusivo abbiamo in seguito mostrato le condizioni contestuali in cui nascono le avanguardie francesi negli anni 20, evidenziando come esse abbiano avuto un ruolo primario nel facilitare lo sviluppo di tali tendenze culturali. Le conclusioni che possiamo trarre dalla nostra analisi sono le seguenti: innanzitutto, possiamo affermare come le avanguardie sebbene abbiano nell'immaginario collettivo una marcata connotazione di rottura rispetto al contesto in cui nascono, ne sono fortemente dipendenti. Necessitano, infatti, di un insieme di ben determinate condizioni contestuali per riuscire a fiorire. Il mancato adempimento di tali condizioni, che nel contesto italiano del tempo si concretizza nella mancanza di sensibilità moderna, oggetto primario della critica futurista, ironicamente fu anche la causa che ne limitò un'eventuale maggiore espansione.

La parentesi futurista, dunque, fin dall'inizio si presenta a noi come scommessa dalle scarse possibilità di vincita: le basi che Marinetti e il futurismo gettarono attraverso la redazione dei manifesti erano sì solide, ma di una solidità più apparente che concreta. Per quanto prefissare un'elencazione di tratti e caratteristiche possa semplificare il processo di creazione di identità artistica di un determinato movimento, essa difficilmente sarà in grado di definire o modificare in maniera

sostanziale e favorevole il contesto in cui si viene a trovare, un contesto, che, concludendo questa tesi, ritengo essere il fattore che più concretamente limitò l'espansione del primo futurismo nel contesto italiano di inizio Novecento.

## **Soupis Bibliografie**

### **Primární prameny**

- *Manifesto Del Cinema Futurista* - *People.duke.edu*.  
[http://people.duke.edu/~dainotto/Texts/cinema\\_futurista.pdf](http://people.duke.edu/~dainotto/Texts/cinema_futurista.pdf).
- Marinetti, F. T. *Il Grande Manifesto Della Fotografia Futurista*. Torino ...: Tip. Roncati Umberto, 1931.
- Marinetti. "I Manifesti Del Futurismo by F. T. Marinetti." Project Gutenberg, February 20, 2009. <https://www.gutenberg.org/ebooks/28144>.
- Marinetti, F. T. *Manifesto Dei Drammaturghi Futuristi*. SPES, 1990.
- ARCHIVIO DEL MUSEO D'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA DI TRENTO E ROVERETO, *Comune di Rovereto, Carteggio Severini-Marinetti*, Sev I.3.4.

### **Sekundární prameny**

- Antonucci, Giovanni. *Storia del teatro futurista*. Roma: Edizioni Studium, 2005.
- Berghaus, Günter. *Italian Futurist Theatre, 1909-1944*. Clarendon Press, 2004.
- Bernardi, Sandro. *L'avventura Del Cinematografo: Storia Di Un'arte e Di Un Linguaggio*. Marsilio, 2016.
- Bono, Virgilio Giacomo. *Le vestali del futurismo*. Voghera: EDO, 1991.
- Brooker, Peter, Thacker, Andrew. *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. Europe 1880-1940*. 2013.
- Brunetta, Gian Piero. *Storia Del Cinema Italiano. 1895-1929*. Riuniti, 1993.
- Buzzi, Paolo. *I Poeti Futuristi*. Milano: Ed. futuriste di 'Poesia', 1912.
- Cammarota, Domenico. *Filippo Tommaso Marinetti: Bibliografia*. Skira, 2002.
- Cappa, Felice, et al. *Dizionario Dello Spettacolo Del 900*. Baldini & Castoldi, 1998.
- Coen, Ester. *Illuminazioni: Avanguardie A Confronto: Italia, Germania, Russia*. Milano: Electa, 2009.
- Cowen, Tyler. *In Praise of Commercial Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.
- De Micheli, Mario. *Le Avanguardie Artistiche Del Novecento*. Milano: Feltrinelli, 1993.

- Della Torre, Roberto. *Invito al cinema. Le origini del manifesto cinematografico italiano*. Educatt: Milano, 2014.
- Duggan, Christopher. *La forza del destino. Storia dell'Italia dal 1796 ad oggi*. Editori Laterza: Roma-Bari 2007.
- Fenocchio Gabriella. *Filippo Tommaso Marinetti: un'attività instancabile tra Parigi e Milano*, in *Il Novecento*. Milano: Bruno Mondadori, 2004.
- Ginna, Arnaldo, et al. *Armonie e Disarmonie Degli Stati D'animo: Ginna Futurista*. Gangemi, 2009, p.56.
- Godoli, Ezio. *Il Dizionario Del Futurismo*. Firenze: Vallecchi, 2007.
- Maria, Luciano De. *Filippo Tommaso Marinetti e Il Futurismo*. Milano: Mondadori, 2000.
- Miller, Anna Irene. *The Independent Theatre in Europe: 1887 to the Present*. New York: Ray Long & Richard R. Smith, Inc., 1931.
- Miretti, Lorenza. *Mafarka Il Futurista: Epos e Avanguardia*. Bologna: Gedit, p.204.
- Namier, Lewis. B. *La rivoluzione degli intellettuali*, Einaudi: Torino. 1957.
- Poli, Francesco. *Il Sistema dell'arte Contemporanea: Produzione Artistica, Mercato, Musei*. Roma: Ed. Laterza, 2007.
- Procacci, Giuliano. *La Lotta Di Classe in Italia Agli Inizi Del Secolo XX*. Roma: Editori riuniti, 1970.
- Pullega, Paolo. *Scrittori e Idee in Italia*. Bologna: Zanichelli, 1974.
- Ragone, Giovanni. *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'unità al post-moderno*. Torino: Einaudi, 1999.
- Ragone, Giovanni, and Maria Liguori. *L'Editoria in Italia: Storia e Scenari per Il XXI Secolo*. Napoli: Liguori, 2005.
- Raimondi, Ezio. *Le Poetiche della modernità in Italia*. Milano: Garzanti, 1990.
- Roberts, Vera Mowry. *On Stage: a History of Theatre*. Harper & Row, 1974, p.388.
- Romani, Bruno. *Dal Simbolismo Al Futurismo*. Firenze: R. Sandron, 1969.
- Sabatucci, Giovanni and Vidotto, Vittorio. *Il mondo contemporaneo dal 1848 ad oggi*. Editori Laterza: Roma-Bari, 2005.
- Salaris Claudia, *Storia del futurismo. Libri, giornali, manifesti*. Roma: Editori Riuniti, 1992.
- Terzano, Enzo. *Film Sperimentali Futuristi*. Carabba, 2007.
- Terzano, Enzo. *Futurismo: Cinema, Teatro, Arte e Propaganda*. Carabba, 2011.

- Tisdall, Caroline, and Angelo Bozzolla. *Futurismo*. Milano: Rizzoli, 2002.
- Verdone, Mario. *Cinema e Letteratura Del Futurismo*. Bianco e Nero, 1968
- Versini, Georges. *Le théâtre français Depuis 1900*. Presses Universitaires De France, 1970.
- Vigezzi, Brunello. *Giolitti e Turati: Un Incontro Mancato*. Milano: Riccardo Ricciardi, 1976.

## Internetové zdroje

- Accademia D'Italia Nell'Enciclopedia Treccani." *Nell'Enciclopedia Treccani*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/accademia-d-italia/>.
- Giolitti, Giovanni Nell'Enciclopedia Treccani. nell'Enciclopedia Treccani. Accessed October 17, 2019. <http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-giolitti/>.
- La Cultura Italiana: Treccani, Il Portale Del Sapere. Treccani. Accessed October 17, 2019. <http://www.treccani.it/enciclopedia/georges-sorel/>.
- "Marinetti, Filippo Tommaso Nell'Enciclopedia Treccani." nell'Enciclopedia Treccani. Accessed October 15, 2019. <http://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-tommaso-marinetti/>.
- "MAUX Et CAMES." The Project Gutenberg eBook of maux et Cames, by Theophile Gautier. Accessed October 15, 2019. <http://www.gutenberg.org/files/37733/37733-h/37733-h.htm>.
- *Memofonte.it*. N.p., 2019. Web. 31 Oct. 2019.
- Molinaro, Davide. "Thais e L'avanguardia Futurista Nel Contesto Della Cinematografia Italiana." *Digitální Repozitář UK*, Univerzita Karlova, Filozofická Fakulta, 1 Jan. 1970, <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/92464>.
- "Poesia 1905-1909 | Circe - Gruppi E Progetti Di Ricerca." *R.unitn.it*. N.p., 2019. Web. 31 Oct. 2019.
- "Poesia February 1909 — Princeton Blue Mountain Collection." *Bluemountain.princeton.edu*. N.p., 2019. Web. 31 Oct. 2019.
- "Poesia May 1908 — Princeton Blue Mountain Collection." *Bluemountain.princeton.edu*. N.p., 2019. Web. 31 Oct. 2019.
- Prampolini, Enrico Nell'Enciclopedia Treccani. *Nell'Enciclopedia Treccani*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-prampolini/>.

- "Rarefazioni E Parole In Libertà, Corrado Govoni - Tesori Inesplorati." *Mostre.sba.unifi.it*. N.p., 2019. Web. 31 Oct. 2019.
- Teatro. *Teatro Di Bruno Corra* | *Sito Ufficiale Di Ginna Corra*, <http://www.ginnacorra.it/corra/teatro.html>.

## **Citovaná díla**

- Rolland, Romain. *Le théâtre Du Peuple Essai Desthetique Dun théâtre Nouveau; Nouv. éd.* A. Michel, 1913.



## Resumé

Hlavním cílem této diplomové práce bylo analyzovat vztah mezi Italským kulturně-ekonomickým kontextem začátku Novecenta a futuristickou tvorbou. V první části práce jsme se věnovali analýze dobového kontextu: nejprve jsme analyzovali medium manifestů z propagačního a ekonomického hlediska, poté jsme nastínili kontext, nejprve ten kulturní, poté ten ekonomický Evropy v přelomu Ottocenta a Novecenta a nakonec trh mainstreamové umělecké tvorby na začátku Novecenta. Cílem těchto dvou kapitol bylo seznámit čtenáře s kontextem, ve kterém se futuristické umění zrodilo.

V následující kapitole jsme pozornost přesunuli přímo k objektu naší analýzy, tedy vztahu italského uměleckého kontextu začátku Novecenta s futuristickou tvorbou, z které jsme analyzovali 3 narativní média, totiž literaturu, divadlo a film. Skrze analýzu chování futurismu v těchto 3 médiích jsme poukázali na nedostatky italského uměleckého průmyslu, především pak na kontextuální podmínky pro konkrétnější ustálení futuristické avantgardy na trhu.

Co se týče jednotlivých umění, analýza chování literárního futurismu poukázala na to, jak Marinettiho ekonomické schopnosti a znalost italské literární sféry měli podstatný vliv na úspěch futurismu v tomto mediu, přestože kontextuální předpoklady určitě nebyli pro avantgardní tvorbu ideální. Podobné chování registrujeme i v divadelním průmyslu, ve kterém nicméně rozdíly mezi oficiální politikou futurismu a situací italského divadelního průmyslu se jeví jako příliš markantní, aby se více rozvinul divadelní futurismus. Nakonec jsem analyzovali futurismus ve filmovém průmyslu, jehož strategie můžeme označit jako nepřiměřené pro soudobý filmový průmysl, strategie, které nakonec hrají hlavní roli v nedokončeném rozvoji futuristické filmové avantgardy.

V konečné části této práce abychom dokázali, že kontext hrál rozhodující roli v rozvoji futurismu na Italské půdě, poskytli jsme čtenáři 2 porovnání, tedy chování Italské mainstreamové tvorby na soudobém trhu, a to francouzské avantgardy o desetiletí později, skrze které jsme poukázali na závislost avantgard na kontext, ve kterých se rodí (přestože tato hnutí jsou obecně spjatá s jistou konotací nezávislosti na soudobé uměním).