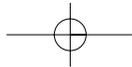
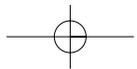


La performance: un percorso tra arte, scienza e politica

Questi saggi sono il frutto parziale di una ricerca svolta all'interno del seminario dedicato a "La performance: un percorso tra arte, scienza e politica", organizzato nell'ambito del progetto di ricerca su "Arte, scienza e tecnica nel XIX e XX secolo", condotto dal Dipartimento di Scienze umane e sociali dell'Università di Trento, in collaborazione con il MART di Rovereto e finanziato dalla Provincia Autonoma di Trento





Tempo e azione: la performance nel futurismo

Monica Cioli

«Il faut être absolument moderne»
Arthur Rimbaud,
Une saison en enfer (1873)



Il primo significato che il Dizionario d'Inglese Garzanti (2006) dà del termine «performance» è: performance, interpretazione, esecuzione. A questo seguono: rappresentazione, spettacolo teatrale, prestazione, rendimento, risultato; poi: adempimento, esecuzione e, infine, significati più colloquiali come: impresa (eccezionale) e scenata. Aver restituito nella sua lingua d'origine – e al primo posto – il significato del termine performance dà la misura della forza quasi «performativa» della parola stessa. Mi riferisco alla distinzione che John Langshaw Austin compie tra espressione «performativa» ed espressione «constatativa». La prima fa riferimento a un atto linguistico che ha la funzione di vera e propria azione, coincidendo con l'azione stessa, mentre l'enunciato «constativo» o «constatativo» si limita a constatare, senza avere forza illocutiva¹. Tornerò poi sulla questione e sull'importanza del linguaggio nel futurismo. Quello che mi preme ora sottolineare è l'alto grado di significatività della parola performance, la sua carica, appunto, «performativa».

Nel suo Dizionario on line, Tullio De Mauro offre due accezioni del termine, una fa riferimento a una prestazione, soprattutto sportiva e teatrale, «di particolare valore»; l'altra all'affermazione sul mercato di un nuovo prodotto. Parametri tutt'altro che avalutativi, il rendimento e la novità caratterizzano la performance, la

¹ Cfr. J. L. AUSTIN, *Come fare cose con le parole*, Genova 1987.

«prestazione», in rapporto alla dinamica temporale, cosicché essa diventa l'«ultima migliore» e lascia presagire l'avvio di una nuova fase, in cui il dinamismo è ancora in primo piano. La performance infine, scrive ancora De Mauro, è una «forma artistica nata negli anni '70 [del Novecento] con intenti di dissacrazione estetica e protesta sociale, basata sull'improvvisazione dell'artista e sul coinvolgimento del pubblico, con evidenti punti di contatto con la body art». Si tratta di una forma d'espressione artistica in cui i confini dell'opera d'arte si fanno più incerti e l'arte consiste nell'azione, anche senza opera, degli artisti e degli spettatori coinvolti nel progetto scenico. Spingendosi ancora più in là, l'artista può sottrarsi al suo coinvolgimento diretto e mettere in moto dei meccanismi in virtù dei quali spettatori, pubblico o quanti vengono casualmente coinvolti diventano protagonisti dell'azione artistica. Questo tipo di arte, in cui l'artista è soggetto e opera d'arte al tempo stesso e la sua azione diventa catalizzatrice delle energie creative del pubblico, risponde al nome generico di performance.

Mentre i confini dell'opera d'arte si fanno più incerti ed evanescenti, la figura dell'artista, nel duplice senso appena menzionato – l'artista come soggetto e opera al tempo stesso, e l'azione dell'artista come catalizzatrice delle energie creative del pubblico – ne esce rafforzata, ponendosi senza soluzione di continuità con quella centralità che l'artista inizia ad acquisire tra fine Ottocento e inizio Novecento, tracciando le «direttive» di un percorso che vedrà affermarsi, appunto, nella seconda metà del secolo, la performance o «happening», la «body art», come branca della performance, e prestazioni sciamaniche come quelle di Joseph Beuys. Il dannunzianesimo e il futurismo hanno senz'altro inaugurato la stagione facendo dell'artista e del coinvolgimento tra questo e l'audience uno dei propri fattori costitutivi, ma è ancora l'opera d'arte a mediare il rapporto artista-spettatore, entrambi attori, più o meno consapevoli, della stessa opera. È l'analisi pionieristica di RoseLee Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the present*, a introdurci a questa lettura².

Prima di esaminare più da vicino tale interpretazione e proporre criteri ulteriori se non addirittura concorrenti di lettura della performance in ambito futurista, è opportuno sottolineare il significato che sottende tutte le possibili accezioni di performance, che è quello di azione. Trattando l'enunciato «performativo», Austin fa riferimento alla sua derivazione da «perform», che è il «verbo»

² R. L. GOLDBERG, *Performance Art. From Futurism to the present* (1979), London 2001.

usualmente accoppiato con il sostantivo «azione»: esso indica che il «proferimento dell'enunciato costituisce l'esecuzione di un'azione – non viene normalmente concepito come semplicemente dire qualcosa»³. Se già l'azione, in quanto tale, ha una valenza temporale specifica – la *durata* – scandita da una successione di istanti, nel caso della performance – dove azione sta per rendimento, prestazione – il tempo è associato a un aggettivo che rende un determinato processo superiore a tutti quelli passati dello stesso genere. È anzitutto questo il senso della performance in ambito futurista: essa ha a che vedere anzitutto con lo *Zeitgeist* ottocentesco, ovvero con la consapevolezza che il tempo c'è, è sensibile e rappresentabile in termini di «prestazione» – la performance –, vero e proprio criterio di misura, tra Otto e Novecento, di tutto ciò che avviene e deve avvenire in campo economico e produttivo, politico e sociale, ma anche culturale, a partire dalla scienza e dall'arte. Una performance che richiama alla mente più il rendimento produttivo, le grandi esposizioni internazionali, le rivoluzioni – quindi la prestazione e lo *Zeitgeist* nei suoi termini già ottocenteschi – che non la *performance art* contemporanea. Tuttavia, il coinvolgimento dell'artista, come parte dell'opera d'arte, la provocazione e la straordinaria evoluzione della prestazione artistica – dalla «solidificazione dell'impressionismo» dei primi futuristi e dal «dinamismo plastico» di Boccioni alla dimensione cosmico lirica dell'aeropittura di Prampolini e Fillia – avvicinano senz'altro la prestazione futurista alla *performance art*, ma fanno altresì della performance futurista un «ibrido» o meglio un ponte tra il vecchio concetto e il nuovo. I futuristi, ergendosi a interpreti e profeti di un tempo in rapido mutamento, esprimevano, attraverso la performance/prestazione, una forma di comunicazione culturale, scientifica e politica di alto livello.

La performance futurista, quindi, come epilogo avanguardista della prestazione ottocentesca, ma anche come preludio e ponte verso quella che, nella seconda metà del Novecento, diventerà la *performance art*, nel senso sopra descritto. Nella performance futurista, l'incontro tra arte e politica era ravvisabile non solo nelle *soirées* futuriste – spesso ispirate a intenti apertamente politici –, ma nelle stesse opere, spesso volutamente incomprensibili e provocatorie, finalizzate alla creazione di un «uomo nuovo», dinamico, aggressivo, proteso verso il futuro⁴. Ma non basta. La performance

³ J. L. AUSTIN, *Come fare cose*, cit., pp. 10-11.

⁴ George L. Mosse parla di influenza costante del futurismo sulla cultura politica che va ben oltre la militanza politica in senso stretto del movimento: cfr. G. L. MOSSE, *Futurismo e culture politiche in Europa: una prospettiva globale*, in R. DE FELICE (ed), *Futurismo, cultura e politica*, Torino 1988, pp. 13-21.

valeva anche come incontro tra arte e scienza. Dalle prime opere in cui la scienza, accompagnata spesso alla tecnologia, esprimeva velocità, dinamismo (si pensi al dipinto di Giacomo Balla, *Velocità d'automobile + Luce + Rumore*, del 1913), la marcia in avanti o l'occupazione nuova dello spazio (emblematica la famosa statua di Umberto Boccioni *Forme uniche nella continuità dello spazio* pure datata 1913 e che fa oggi bella mostra di sé sui nostri 20 centesimi di euro), si passava a forme artistiche in cui la scienza si raffinava per esprimersi nell'amore per l'ignoto, lo sconosciuto, il non conoscibile. È questa l'ottica in cui si muove l'interpretazione personale dell'aeropittura in alcuni rappresentanti della seconda generazione futurista, come Fillia ed Enrico Prampolini: dal punto di partenza della scienza – depositaria per eccellenza, fin dal suo inizio «moderno», del tempo e del suo spirito – si tornava alla scienza, espressione, di nuovo, del tempo, ma di un tempo mutato, accelerato, inconscio, sconosciuto e forse non conoscibile.

Nell'aeropittura futurista l'incontro tra l'uomo/pittore/spettatore e il cosmo/spazio/infinito (incontro quindi tra l'artista e il cosmo ma anche dello spettatore con il cosmo) è non solo il risultato della pittura aerea, ma sottende la premessa necessaria, esplicita e consapevole in alcuni aeropittori, della scienza. L'aeropittura indica cioè, in alcune sue varianti, anche la mediazione che la scienza – quindi il livello più avanzato di prestazione/performance tra Otto e Novecento – attua tra l'uomo e il cosmo, non solo rivelando o scoprendo verità fino allora ignorate (lo spazio, l'indeterminatezza del rapporto spazio-tempo) ma anche predisponendo, in qualche modo, l'artista a inventare o intuire una realtà spirituale (l'infinito/l'inconoscibile). Incontro, quindi, tra l'uomo – sia esso l'artista o lo spettatore – e il cosmo, ossia uno spazio «nuovo» inaugurato dalle scoperte scientifiche, ma anche l'ignoto, lo sconosciuto, l'inconscio e lo «spirito». Senza generalizzare, dietro tutto ciò è possibile scorgere un certo tipo di scienza che in quegli anni accomuna nella scoperta di «mondi nascosti» la ricerca della fisica e della psicanalisi.

La performance futurista: azione, provocazione, prestazione estetica

Nei suoi presupposti ideologici fondamentali, il futurismo non costituiva un fenomeno culturale nuovo: il suo irrazionalismo vitalistico aveva origini ottocentesche e decadenti e presentava affinità con la visuale dannunziana. La scelta del manifesto costituiva invece una novità, particolarmente adatta, a ben guardare, a un'avanguardia che, inserita nel «tempo reale» dell'azione *hic et nunc*, guardava avanti, prendendo le distanze dal passato e, in modo volutamente provocatorio e spesso retorico, da tutto ciò che lo rappresentava (i musei, i libri, le accademie, le biblioteche). I manife-

sti futuristi erano l'espressione di una vita improntata all'azione, al dinamismo, all'evanescenza dell'attimo: essi non dovevano restare e improntare di sé l'oggi, perché, in fondo, l'oggi è già passato e in quanto tale va superato.

In una serie di precetti scarni e perentori, i manifesti esprimevano i canoni dell'arte futurista. Ma il loro scopo era forse un altro:

«imporre il principio che soltanto gli artisti avessero il diritto di fornire modelli all'attività artistica, e di giudicarne le realizzazioni concrete. Espressioni di una mentalità fortemente corporativa, i manifesti futuristi costituivano in pratica le prefazioni degli artisti alle loro opere: dichiarazioni di intenzioni, nelle quali, più che spiegare il senso degli esperimenti tentati, ci si appellava alla complicità del pubblico più 'lungimirante'»⁵.

Nei manifesti, il tramite tra artista e pubblico era sancito dal linguaggio marcatamente avanguardistico: al pubblico, i futuristi si rivolgevano utilizzando un linguaggio col quale imponevano, con arroganza, l'accettazione indiscriminata o il rifiuto sdegnato delle loro idee. Strategia inaugurata a Venezia nel luglio 1910 da Marinetti, Boccioni, Carrà e Russolo con un lancio di manifestini dalla Torre dei due mori sulla Piazza San Marco sottostante, contenenti invettive contro "Venezia passatista". Se il manifesto diventava uno strumento, in un certo senso, di comunicazione (e di azione/coinvolgimento/provocazione) tra l'artista e lo spettatore, il linguaggio va forse visto nel senso accennato prima: non tanto come strumento di comunicazione, quanto come atto performativo. Era, in sostanza, il linguaggio e il suo potenziale illocutivo a provocare e ad agire sull'audience.

La collegialità della poetica futurista, il suo presentarsi come programma comune di autori impegnati nei diversi ambiti dell'attività artistica costituivano di per sé una performance: nel processo di formazione dell'opera d'arte – che dalla redazione collettiva dei manifesti giungeva alla distribuzione di questi, alle foto di gruppo, alla creazione dell'opera – è possibile ravvisare un «processo performativo» affine alla serie di singoli atti che costituiscono una rappresentazione (performance) teatrale. La collegialità doveva servire a garantire al futurismo una sorta di legittimazione, necessaria anche a un movimento in aperta rottura col sistema di valori dominante. Come Alain Badiou sottolinea, un'avanguardia, pur promuovendo certi dispositivi formali piuttosto che altri, sostiene che

«qualsiasi concatenamento sensibile può produrre un effetto d'arte, purché se ne sappia condividere la regola. Non esiste una norma naturale, esistono solo delle coerenze volontarie che sfruttano il caso delle occorrenze sensibili».

⁵ N. ZAPPONI, *I miti e le ideologie. Storia della cultura italiana 1870-1960*, Napoli 1983, p. 64.

Col risultato che

«la rottura dichiarata colpisce non solo uno stato congiunturale della produzione artistica, ma anche i grandi dispositivi formali divenuti lentamente egemonici nella storia artistica dell'Europa: la tonalità in musica, il figurativo in pittura, l'umanesimo in scultura»⁶.

E ancora:

«C'è un'aggressività delle avanguardie, un elemento provocatorio, un gusto per l'intervento pubblico e per lo scandalo. [...] Per le avanguardie, l'arte è molto più della produzione solitaria di opere geniali. Ne va dell'esistenza collettiva, ne va della vita».

Le avanguardie concepiscono l'arte solo al presente e vogliono forzare il riconoscimento del presente; l'invenzione «è un valore intrinseco, la novità è dilettevole in quanto tale. L'antico e la ripetizione sono odiosi»⁷.

Nella sua analisi della *performance art*, RoseLee Goldberg, pur accennando all'aspetto performativo delle opere artistiche del futurismo, concentra l'attenzione soprattutto sulle rappresentazioni teatrali del movimento, dove erano maggiormente visibili i prodomi della *performance art* contemporanea: la provocazione e il coinvolgimento del pubblico. Del resto, per Marinetti, «fra tutte le forme letterarie, quella che può avere una portata futurista più immediata è certamente l'opera teatrale»⁸. In *Guerra sola igiene del mondo* (1915) egli raccomandava ai futuristi il «disprezzo del pubblico» e dedicava una parte dell'opera alla «voluttà d'esser fischiati», poiché «tutto ciò che viene immediatamente applaudito [...] non è superiore alla media delle intelligenze ed è quindi *cosa mediocre, banale, rivomitata o troppo ben digerita*»⁹.

Il dinamismo della vita contemporanea era trasmesso in teatro, anche attraverso la scenografia: la reazione futurista all'ambizione del teatro «passatista» di rendere realisticamente unitario spazio e tempo fece propendere verso un teatro brevissimo, sintetico, «in armonia colla velocissima e laconica nostra sensibilità futurista». Erano parole contenute nel manifesto *Il Teatro Futurista Sintetico*, del 1915, firmato da Marinetti, Emilio Settemelli, Bruno Corra, in cui la stessa durata degli atti, che «potranno anche essere *attimi*, e cioè durare pochi secondi», costituiva una performance.

Nella performance/rappresentazione teatrale si sovrapponevano spesso motivi artistici a motivi esplicitamente politici: valga per

⁶ A. BADIOU, *Il secolo*, Milano 2006, p. 149.

⁷ *Ibidem*, p. 150.

⁸ F. T. MARINETTI, *Guerra sola igiene del mondo*, in F. T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. DE MARIA, Milano 2005, pp. 233-341, p. 310.

⁹ *Ibidem*, p. 313.

tutti l'esempio della *soirée* futurista al Teatro Rossetti di Trieste il 12 gennaio 1910, quando Marinetti si oppose con veemenza alla tradizione e alla commercializzazione dell'arte, esaltando il militarismo e la guerra e suscitando un controllo serrato da parte della polizia austriaca sulle serate successive.

Per quanto tipici del futurismo, non credo che gli elementi della provocazione e del coinvolgimento del pubblico possano essere considerati sufficienti per qualificare un'azione «performativa». A cavallo tra Otto e Novecento e fino alla metà circa del secolo scorso la performance va definita anche (o forse soprattutto) sulla base di altri criteri, propri del periodo considerato, che sono l'azione e lo *Zeitgeist*. I futuristi si ergevano, cioè, a interpreti di una nuova sensibilità, espressione dello «spirito del tempo» – concetto già affermato ai primi dell'Ottocento e subito divenuto la bandiera dell'epoca – e delle scoperte scientifiche – dalla fisica alla psicanalisi – proprie del primo ventennio del XX secolo che, se da un lato accelerarono il mutamento avviato nel secolo precedente, dall'altro facilitarono la presa di coscienza che il mondo e il suo tempo erano mutati.

Provocazione, coinvolgimento dell'audience, dunque, ma anzitutto azione/prestazione e *Zeitgeist*: lo «spirito del tempo» – il dinamismo, la velocità – come emergeva dai manifesti, si trasferiva nelle opere d'arte, facendo di queste elementi non immobili, statici, quasi irreali, ma provocando ammirazione e stupore – l'azione – nel visitatore, e sensibilizzando quest'ultimo ad agire, a sua volta. La velocità di una macchina, la virata di un aeroplano, con l'azione di gruppo che accompagnava queste opere, miravano a sensibilizzare la società al tempo presente, veloce, dinamico, proteso verso il futuro. L'arte non è più oggetto ma atto istantaneo, provocatorio, che deve, nella migliore delle ipotesi, creare l'«uomo nuovo»: il concetto dell'arte come contemplazione, è stato a ragione osservato, è superato dal futurismo fin dalle prime manifestazioni; esso contiene «i principi di un'arte che è “comportamento”, sfida, vita da vivere, giuoco supremo, partecipazione, esplicazione dinamica di un programma»¹⁰.

Ma azione anche nel senso di «prestazione»/evoluzione estetica: anche se i futuristi, com'è noto, avevano difficoltà a riconoscersi debitori verso altri movimenti, tuttavia esplicito era il loro collocarsi nel solco dell'avanguardismo del tardo XIX secolo. Da un lato, essi recepiamo la lezione del divisionismo: avviatosi alla fine del XIX secolo, la sua radicale innovazione dei metodi tradizionali

¹⁰ G. CALENDOLI, *Presentazione*, in L. TALLARICO, *Per una ideologia del futurismo*, Roma 1977, pp. 7-10, p. 9.

di stendere e coordinare i colori costituì il punto d'avvio delle sperimentazioni pittoriche dei «primi» futuristi, Giacomo Balla, Umberto Boccioni e Gino Severini. Dall'altro, i futuristi ponevano, tra gli obiettivi iniziali del movimento, la «solidificazione» dell'impressionismo, di un movimento, cioè, che nella seconda metà dell'Ottocento si interessò alla realtà storica circostante, quindi a una vita umana non più rievocata e goduta come un mito, ma vissuta come attualità e quotidiana esperienza. Dell'impressionismo, i futuristi respinsero il «realismo», tentando di cogliere la modernità della nuova epoca, «di cogliere la verità di una vita trasformata dall'era della tecnica, [...] di trovare un'espressione adeguata ai tempi della rivoluzione industriale»¹¹.

La performance futurista: prestazione scientifica

Azione/prestazione, azione/provocazione dunque, ispirata allo *Zeitgeist* – il tempo e il suo spirito come elemento centrale dell'«unità culturale» tra Otto e Novecento –, questi erano i caratteri della performance futurista: la velocità della vita contemporanea, la simultaneità – che in ambito futurista ha un significato ben preciso¹² – trovavano applicazione in scultura, in pittura, suscitando spesso, come effetto della provocazione, l'idiosincrasia dello spettatore verso un'opera d'arte difficilmente comprensibile.

A ben guardare, *leitmotiv* della performance futurista – sia essa azione, provocazione o prestazione estetica – è la prestazione scientifica e tecnologica: l'entusiasmo per la scienza emerge sin nei primi manifesti, dove la coincidenza tra arte e scienza realizzava uno dei capisaldi dell'arte d'avanguardia, il «presente assoluto», l'identità tra arte e presente, tra arte e vita. Ciò dà la misura della cen-

¹¹ M. DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento* (1959), Milano 2005, p. 246. Per De Micheli lo «sbaglio del futurismo fu di non considerare la sorte dell'uomo nell'ingranaggio dell'era meccanica. Solo Boccioni e inizialmente Carrà si resero conto del problema.» Il movimento identificò «i termini del progresso tecnico con quelli del progresso umano», quindi di porre «l'uomo e la tecnica sullo stesso piano, a tutto scapito dell'uomo». Tuttavia, «pur con la zavorra di un brutale tecnicismo positivistico nella propria poetica, il futurismo ebbe la giusta intuizione di un'arte che uscisse dai limiti inadeguati e angusti del tecnicismo» (*ibidem*).

¹² Si tratta di una delle parole-chiave del futurismo, è il nome dato al *continuum* della vita sul piano di spazio-tempo, materia-spirito, soggetto-oggetto. Fanno da sfondo il sorgere e l'affermarsi dell'intuizionismo bergsonianesimo – che fonda uno strettissimo nesso tra intuizione, durata e memoria –, delle teorie della relatività di Einstein nel 1905, della psicoanalisi, che assoggetta a critica i concetti di razionalità, storicità, soggettività, degli studi condotti in fisica sulla natura della luce, dei raggi Roentgen, dei quanti (cfr. U. PISCOPO, *Simultaneità*, in *Il Dizionario del Futurismo*, a cura di E. GODOLI, Firenze 2001, pp. 1073-1078).

tralità della scienza nell'«unità culturale» che caratterizza il passaggio (e la continuità) tra Otto e Novecento. Così il *Manifesto dei pittori futuristi* (11 febbraio 1910), firmato da Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini:

«È vitale soltanto quell'arte che trova i propri elementi nell'ambiente che la circonda. Come i nostri antenati trassero materia d'arte dall'atmosfera religiosa che incombeva sulle anime loro, così noi dobbiamo ispirarci ai tangibili miracoli della vita contemporanea, alla ferrea rete di velocità che avvolge la Terra, ai transatlantici, alle Dreadnought, ai voli meravigliosi che solcano i cieli, alle audacie tenebrose dei navigatori subacquei, alla lotta spasmodica per la conquista dell'ignoto. E possiamo noi rimanere insensibili alla frenetica attività delle grandi capitali, alla psicologia nuovissima del nottambulismo, alle figure febbrili del *viveur*, della *cocotte*, dell'*apache* e dell'alcolizzato?»

Volendo noi pure contribuire al necessario rinnovamento di tutte le espressioni d'arte, dichiariamo guerra, risolutamente, a tutti quegli artisti e a tutte quelle istituzioni che pur camuffandosi d'una veste di falsa modernità, rimangono invischiati nella tradizione, nell'accademismo e soprattutto in una ripugnante pigrizia cerebrale.

[...]

Con questa entusiastica adesione al futurismo, noi vogliamo:

[...] Rendere e magnificare la vita odierna, incessantemente e tumultuosamente trasformata dalla scienza vittoriosa».

A questa adesione alla modernità, faceva seguito, due mesi dopo (11 aprile 1910), la pubblicazione del *Manifesto tecnico della pittura futurista* (firmato dai soliti Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini), in cui venivano date precise direttive alla realizzazione concreta del dinamismo pittorico futurista:

«Il gesto, per noi, non sarà più un *momento fermato* del dinamismo universale: sarà, decisamente, la *sensazione dinamica* eternata come tale.

Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi, ma appare e scompare incessantemente. Per la persistenza della immagine nella retina, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono. Così un cavallo in corsa non ha quattro gambe: ne ha venti, e i loro movimenti sono triangolari».

Il dinamismo (l'azione) – rappresentativo, si potrebbe dire, della «spiritualità temporale» – e il coinvolgimento del pubblico, che da spettatore diventa attore, nel senso che è il fulcro prospettico del quadro – danno la misura della portata performativa dell'opera futurista. Esplicita è anche l'ambizione a stabilire il rapporto arte-vita:

«Per dipingere una figura non bisogna *farla*: bisogna farne l'atmosfera [...]

La costruzione dei quadri è stupidamente tradizionale. I pittori ci hanno sempre mostrato cose e persone poste davanti a noi. Noi porremo lo spettatore al centro del quadro.

Come in tutti i campi del pensiero umano alle immobili oscurità del dogma è subentrata la illuminata ricerca individuale, così bisogna che nell'arte nostra sia

sostituita alla tradizione accademica una vivificante corrente di libertà individuale.

Noi vogliamo rientrare nella vita. La scienza d'oggi, negando il suo passato, risponde ai bisogni materiali del nostro tempo; ugualmente, l'arte, negando il suo passato, deve rispondere ai bisogni intellettuali del nostro tempo».

Se la scienza esercitava sui futuristi, in generale, per lo più una semplice «pressione», mutandone la sensibilità e inducendoli a tenerne conto, in modo evidentemente artistico e soggettivo, il discorso cambia nel caso specifico di Enrico Prampolini, che proprio alla scienza ha dedicato molte delle sue riflessioni. Il testo del 1913, *La cromofonia e il valore degli spostamenti atmosferici*¹³, che Prampolini definirà manifesto nel '24, «rivela un'entusiastica impostazione scientifica con continui rimandi alla fisica e alla chimica; atteggiamento, questo, che caratterizzerà anche il secondo scritto teorico, quello sull'*Architettura futurista*»¹⁴. Prampolini apre lo scritto con un'avvertenza, o un'ambizione: esso ha lo scopo di individuare le basi su cui il pittore dovrà fondare in futuro il suo lavoro. «Questo *mio* studio, la proprietà di questa *mia* ricerca ha lo scopo di far conoscere un nuovo stato di percezione della *sensibilità ottica* umana»¹⁵. Tuttavia, è stato osservato, il ragionamento di Prampolini, che pur «muove da una corretta premessa – e cioè che i colori e i suoni che percepiamo altro non sono che vibrazioni – giunge a conclusioni che, per quanto interessanti dal punto di vista della teoria artistica, non sono affatto una logica conseguenza delle premesse scientifiche». E ciò perché i colori e i suoni, che occupano solo piccole parti dello spettro delle radiazioni, hanno frequenze differenti¹⁶.

Con il manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*, 11 marzo 1915, firmato da Balla e Depero, il futurismo sanciva il passaggio dalla fase analitica, del primo periodo, alla fase sintetica: si tratta di un momento significativo di elaborazione teorica in cui il movimento, dietro l'ambizione di estendere, fra gli anni '10 e gli anni '30, principi futuristi a tutti gli ambiti dell'esperienza (architettu-

¹³ E. PRAMPOLINI, *La cromofonia e il valore degli spostamenti atmosferici*, in *Prampolini dal Futurismo all'Informale*, Roma-Palazzo delle Esposizioni, 25 marzo-25 maggio 1992, a cura di E. CRISPOLTI, Roma 1992, pp. 74-76.

¹⁴ D. ARICH DE FINETTI, *Prampolini teorico e pubblicita*, in *Prampolini dal Futurismo all'Informale*, cit., pp. 38-55, p. 41.

¹⁵ E. PRAMPOLINI, *La cromofonia e il valore degli spostamenti atmosferici*, in *Prampolini dal Futurismo all'Informale*, cit., p. 74.

¹⁶ M. PIERINI, *La cromofonia e il valore degli spostamenti atmosferici. Affinità e divergenze fra il manifesto di Enrico Prampolini e le coeve teorie delle avanguardie musicali e artistiche*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», XVII/1995, pp. 123-134, p. 127.

ra, scena urbana, ambientazione, allestimenti, pittura e scultura, abiti, oggetti d'uso quotidiano ecc),

«rompe definitivamente le pertinenze settoriali del rinnovamento futurista, come enunciate nei numerosi manifesti precedenti [...], indicando la raggiunta consapevolezza di un'implicazione molteplice di compresenti livelli comunicativi, in vista di un'estensione illimitata dell'intervento innovativo futurista, nel denominatore costante di una forte, ottimistica, sollecitazione ludico-inventiva»¹⁷.

Così il manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*:

«Noi futuristi, Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente. Daremo scheletro e carne all'invisibile, all'impalpabile, all'imponderabile, all'impercettibile. Troveremo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto».

«È "lo stile delle forme astratte andamentali, sintetiche, suggerite dalle forze dinamiche dell'universo", cioè appunto sostanzialmente analogico, che il Futurismo allora "crea"»¹⁸. Con l'astrazione, il futurismo individua sensazioni generali, sintetiche, non più limitate a una singola arte, ma complessive, relative a tutti gli ambiti della vita e delle arti. Esplicito il testo *Costruzione assoluta di moto-rumore*¹⁹, pubblicato il 10 maggio 1915, in cui Enrico Prampolini, dopo aver espresso il «desiderio di avvalorare in un'unica sintesi» le «sensazioni plastiche, cromatiche, architettoniche, di moto, rumore, odore, ecc.» postula la

«creazione dei complessi plastici, o costruzioni assolute di moto-rumore, che compendino, esprimano con equivalenti astratti la sensazione, l'emozione suscitata da qualunque elemento realistico.

Si tratta di abbandonare il quadro tradizionale in pittura, la statua in scultura, il casamento in architettura, il concerto orchestrale, il libro infine; per arrivare direttamente alle *forme della pura sensibilità*.

Vivendo in questa scoppiettante e spiraleca vita dinamica d'oggi, di moto-rumore, come possiamo rimanere estranei alle poderose ed eccitanti sensazioni che si scaricano e si espandono simultaneamente intorno a noi?»²⁰

Sono appunto le «*costruzioni-assolute di moto-rumore*, che riuniscono in sé non solo i valori materiali di tutte le arti, ma tutte le

¹⁷ E. CRISPOLTI, *Questa esposizione: la dialettica di un'esperienza globale*, in E. CRISPOLTI (ed), *Ricostruzione futurista dell'universo*, Torino 1980, pp. 11-50, p. 11.

¹⁸ E. CRISPOLTI, *La "sintesi" astratta futurista*, in *Prampolini dal Futurismo all'Informale*, cit., pp. 103-107, p. 105.

¹⁹ E. PRAMPOLINI, *Costruzione assoluta di moto-rumore*, in *Prampolini dal Futurismo all'Informale*, cit., pp. 159-160,

²⁰ *Ibidem*, p. 159.

sensazioni che sino ad allora erano fissate singolarmente da ciascuna arte». E che Prampolini prevede cinetiche e quindi rumoristiche, estensibili all'architettura e alla scena teatrale.

Come questi principi, ispirati al dinamismo della vita contemporanea, possano tradursi in performance, esprimersi, appunto, attraverso il binomio azione-prestazione + *Zeitgeist*, è chiaro nel manifesto *Scenografia futurista*, pubblicato il 12 maggio 1915, firmato ancora da Prampolini: una scena con «emanazioni cromatiche di fonte luminosa» irraderà i colori richiesti dall'azione, una scena capace di sollecitare la partecipazione dello spettatore non tramite soluzioni «realistiche», ma attraverso «il contenuto emotivo, che proprio attraverso gli equivalenti interpretativi di queste realtà, cioè *astrazioni*, è dato raggiungere, e ottenere».

Tornando al manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*, Balla e Depero associavano al realismo l'amore per il passato, la nostalgia; all'astrazione la capacità inventiva, la marcia in avanti, la proiezione nel futuro. Un binomio, quello nostalgia-avanguardia, che celava due concetti di modernità e che indurrà, dopo la Grande Guerra, l'ala destra del futurismo alla secessione. Citando letteralmente Marinetti, che si era espresso «con entusiasmo» sui primi complessi plastici di questa nuova fase futurista, si legge:

«L'arte, prima di noi, fu ricordo, rievocazione angosciosa di un Oggetto perduto (felicità, amore, paesaggio) perciò nostalgia, statica, dolore, lontananza. Col Futurismo invece, l'arte diventa arte-azione, cioè volontà, ottimismo, aggressione, possesso, penetrazione, gioia, realtà brutale nell'arte [...], splendore geometrico delle forze, proiezione in avanti. Dunque l'arte diventa Presenza, nuovo Oggetto, nuova realtà creata cogli elementi astratti dell'universo. Le mani dell'artista passatista soffrivano per l'Oggetto perduto; le nostre mani spasimavano per un nuovo Oggetto da creare».

La scienza, lo «spirito del tempo» – arricchito dall'accelerazione temporale che inaugurava il nuovo secolo ai vari livelli (la *durata* della coscienza in Bergson, il tempo dell'*inconscio* in Freud, la rivoluzione *spazio-temporale* di Einstein) –, il mito della violenza e della guerra (che può forse essere visto come un altro elemento sintomatico dell'esistenza di un «tempo» che ha un suo «spirito», cioè dinamismo, accelerazione) costituivano elementi di una «unità culturale» che avrebbe accompagnato – non solo in Italia – la crisi del sistema liberale, la nascita e lo sviluppo di movimenti e partiti di destra, la crisi della sinistra, l'avvento del fascismo.

La «trasformazione» del futurismo negli anni del fascismo, il suo adattarsi cioè a esso e alle sue scelte politiche, non deve indurre all'errore di considerare la seconda generazione futurista come una generazione di grado inferiore rispetto al primo futurismo. Si trattava di un futurismo che, soprattutto in virtù di alcuni personaggi di spicco, come Prampolini e Fillia, l'eterno Marinetti, Depero e

Dottori (sia pure forse con un grado di complessità inferiore agli altri), ha saputo lasciare un'eredità. Momenti significativi furono la fase dell'«era meccanica» e, alla fine degli anni '20, dell'aeropittura, che in Fillia acquistò addirittura una dimensione spirituale che sancì in un certo modo un'evoluzione da un tipo di psicologismo sociologico a uno individualista²¹.

Marinetti, in un articolo pubblicato sulla «Gazzetta del Popolo» nel giugno del '31, dal titolo *Fillia e la simultaneità*, sintetizzava perfettamente i singoli atti dell'evoluzione futurista:

«Nei suoi quadri notissimi *Nudità aeree*, *Simultaneità costruita*, *Spiritualità aerea*, *Paesaggio simultaneo*, *Sensibilità latina*, Fillia ha realizzato i propositi che animano i pittori futuristi in questo momento. I futuristi [...] dopo aver conquistata l'estetica della macchina, la pittura dello stato d'animo e del dinamismo plastico sentono che occorre un nuovo slancio in avanti. [...] Fillia è entrato nella turbinosa e straripante matassa delle simultaneità di tempo-spazio, lontano-vicino, concreto-sognato, ricordato-sperato. Si è nella grande intuizione delle forze misteriose da esprimere plasticamente»²².

La sensibilità artistica di Fillia emerge ancor meglio in un suo articolo del settembre 1931 su «Oggi e domani» dal titolo *Intuizioni ed esperienze*. In esso Fillia insiste sulla necessità di creare nuovi miti che «devono caratterizzare la presente civiltà»:

«Le aspirazioni degli uomini, appagato tutto quanto era per l'antico illusione, fantasia, sogno poetico e desiderio astratto, s'innalzano nuovamente al di sopra della vita operante per entrare in altri misteri ed in altre speranze. Vi è confuso in noi questo moto dell'animo, questo bisogno di superare la realtà, questa intuizione di mondi sconosciuti. Mondi della fantasia e della fede, indispensabili per l'uomo. Vogliamo entrare in queste forze intuite e scoprirne i simboli da tradurre in arte: simboli rappresentativi del nuovo spirito religioso che fascierà questo secolo e al quale nessuno può sottrarsi, perché universale e duraturo. L'arte sarà così direttamente necessaria, darà le immagini che riveleranno all'uomo l'epoca meccanica dalla quale sorgerà, nel prossimo domani, una collettiva felicità»²³.

Con Tullio Crali l'aeropittura tornerà a essere un'arte insieme figurativa e astratta, contenendo, entro questi parametri, gli elementi che ho tentato di proporre come propri della performance futurista: anzitutto performance/azione, performance/provocazione, performance/coinvolgimento in prima persona dell'artista; performance/prestazione artistica e scientifica:

«Quando Boccioni iniziò le sue ricerche sul dinamismo, la scienza, che fatalmente si accompagna a ogni sperimentazione di avanguardia, aveva già messo a soqquadro la pittura distruggendo i limiti delle immagini, riducendo ogni cosa

²¹ Cfr. E. CRISPOLTI, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Trapani 1969, pp. 467 ss.

²² Cit. in E. CRISPOLTI, *Il secondo futurismo. Torino 1923-1938. 5 pittori + 1 scultore*, Torino 1962, pp. 142-144.

²³ *Ibidem*, p. 152.

a vibrazione cromatica. L'oggetto veniva distrutto perché gli uomini di scienza affermavano che la materia era solo energia, confermando la distruzione dell'oggetto. Smembramento della cellula dell'atomo, del nucleo, tutto e solo radiazioni di energia. A credere alla scienza si sarebbe potuto trafiggere la pietra con un ago; già, ma dove trovare un ago così sottile? Che la rivoluzione scientifica superi quella letteraria e artistica? [...] Un giorno poi saltò fuori l'Aeropittura, vera esaltazione giovanile [...]. Come sempre, complici la scienza e la tecnologia che, con il volo, la missilistica interplanetaria, l'energia nucleare fino al raggiungimento della realtà virtuale, giustificarono ogni azzardo artistico»²⁴.

Con Crali si avrà il passaggio a una concezione dello spazio più larga, aperta, che giunge fino alla concezione della simultaneità di spazio-tempo determinata dal mondo virtuale dei computer, della televisione, della radio, insomma della futura globalizzazione²⁵.

²⁴ T. CRALI, *L'Aeropittura esalta la vita nello spazio*, in C. REBESCHINI (a cura di), *Crali Aeropittore*, Milano 1994, p. 121.

²⁵ «Per aggiustare le cose l'uomo pensò di creare con i suoi computer una realtà virtuale, aggiungendo così miraggio a miraggio. Esiste allora una realtà? [...] Siamo nell'imponderabile delle nostre facoltà per cui le condizioni di stallo ci consentono i più audaci tentativi, propellente la spinta di fede che non ha più bisogno di una cattedrale per manifestarsi. Afferma un fisico: anche in un laboratorio elettronico si può pregare. A porre delle condizioni è lo spazio, all'uomo non resta che comprendere e adattarsi. Rapporto tra spazio e uomo, che va dal soffocamento in uno spazio troppo ristretto all'esaltazione, fino alla follia per uno spazio e senza limiti. Ed è proprio lo Spazio, nel quale noi aeropittori ci siamo impegnati, a determinare uno stato d'animo indispensabile alla ricerca di un'arte nuova», *ibidem*, p. 130.