

IL “SECONDO” FUTURISMO: IL PROBLEMA DELLA PERIODIZZAZIONE ED I SUOI STUDI

SAYAKA YOKOTA

Premessa

Durante il secolo scorso molti critici ritenevano che il futurismo italiano fosse terminato verso l'inizio della Prima Guerra Mondiale e fosse durato quindi meno di dieci anni da quando F. T. Marinetti aveva pubblicato il manifesto della fondazione nel febbraio 1909. In effetti, la fine del movimento venne stabilita in concomitanza con la morte di Boccioni e di Sant'Elia del 1916 e con il conseguente allontanamento dei diversi artisti; vennero trascurati, in alcuni casi anche di proposito, i manifesti, le opere e le pubblicazioni, realizzati dopo gli anni Venti dagli artisti futuristi della seconda generazione. I motivi più radicati nella negazione della seconda generazione futurista erano evidentemente l'avversione al fascismo e la ripugnanza nei confronti del personaggio Marinetti.

A lungo fu unicamente preso in considerazione il periodo “eroico” del movimento, tramite la critica “boccionica”, la sola riconosciuta ed accettata, che non lasciava spazio alla seconda generazione. Potremmo ricordare l'idea boccionica di Argan, ad esempio, che dominò a lungo il campo d'indagine della pittura; oppure, quella sostenuta da Venturi che vede nelle opere di Gino Severini un'alternativa al ruolo di Umberto Boccioni; inoltre, quella sostenuta da Longhi che vede un'alternativa nel lavoro di Carlo Carrà.

Gli artisti in questione venivano sottovalutati e spesso apostrofati con aggettivi come “spuri” e “minori”, o chiamati “epigoni”, “imitatori”, “seguaci”, “discendenti”, “successori”, “continuatori”, “inutili e orecchianti”, “soliti orecchianti e ripetitori”; il secondo futurismo veniva definito “attardamento o ritardo provinciale” o “garbato epigonismo”.

A seguito di ricerche approfondite sui materiali editi e inediti della seconda generazione, alcuni studiosi hanno gradualmente iniziato a rendersi conto dell'importanza della seconda generazione capace di sviluppare i concetti futuristi della prima generazione e di influenzare molti artisti d'avanguardia nel mondo.

Allo stesso tempo, è emersa la necessità di esplorare in maniera più articolata la cronologia di questa seconda ondata del movimento.

La prima scoperta del “secondo” futurismo deve tutto a Crispolti e alla sua dichiarazione sulle «Notizie – Arti figurative»¹ nel 1958: un'indagine dettagliata delle fonti primarie che riguarda

¹ Cfr. Crispolti 1958.

soprattutto Enrico Prampolini e Fillia (Luigi Enrico Colombo) e dispone il secondo futurismo nel campo dell'arte avanguardia europea del tempo. Da questo momento partì il tentativo di rivisitare l'intero movimento futurista.

In questo studio proverò a rintracciare il percorso cronologico delle critiche sul secondo futurismo dalla negazione al riconoscimento, inseguendo la rivalutazione del movimento futurista come «unico movimento che l'Italia abbia dato al patrimonio dell'avanguardia artistica mondiale»².

Gli studi sul futurismo sono assai numerosi. Qui non coprirò le ricerche sul futurismo generalmente diffuse che riguardano lo sviluppo del movimento in un'ampissima gamma di ambiti creativi nazionali e internazionali, ma esaminerò principalmente quelle riguardanti il secondo futurismo e limitativamente pubblicate in Italia all'incirca nell'arco degli ultimi cento anni.

1. Prima della scoperta del secondo futurismo

Propongo innanzitutto un'importante testimonianza del 1919 uscita proprio dal seno del movimento. Un poeta fiorentino Giovanni Papini, che ha partecipato al futurismo per un brevissimo periodo, spiega la ragione del suo ritiro:

Fin dal 1914 lasciai i miei compagni di un anno insieme a Soffici e Palazzeschi. Poco tempo dopo Carrà seguì il nostro esempio. La prima generazione futurista - dopo la morte di Boccioni - era quasi scomparsa³.

Come Papini, anche gli altri artisti della prima generazione pubblicarono un'autobiografia in cui il periodo futurista è raccontato spesso come se non avesse lasciato nessun punto di riferimento per i tempi a venire: per Carrà il futurismo era solamente il ricordo della gioventù⁴ e per Gino Severini era inevitabile avvicinarsi al futurismo per via dell'amicizia con Boccioni⁵. Le loro testimonianze, congiuntamente alla morte di Boccioni e Sant'Elia, saranno sostenute dai critici nei successivi decenni come elementi chiave per una legittimazione della prima generazione futurista e allo stesso tempo per una negazione della seconda.

Tra gli altri studi sul futurismo, importanti da segnalare di quel periodo, si trova la testimonianza del 1934 di Costantini: l'autore non trascura la seconda ondata futurista, osservando in modo particolare Fortunato Depero, Prampolini, Gherardo Dottori e Fillia. Considera Prampolini come il capo scuola della seconda generazione futurista e riporta il successo di Depero alla Biennale di Venezia del 1932; riferisce di Dottori, con la sua aeropittura e del giovane Fillia, al-

² Intervista a Crispolti, in Di Pietrantonio e Rodeschini 2007: 38.

³ Papini 1981: 5.

⁴ Cfr. Carrà 1997. (L'autobiografia è terminata di scrivere nel 1942.)

⁵ Cfr. Severini 2008. (L'autobiografia è terminata di scrivere nel 1946.)

lora attivissimo esponente del futurismo; di Marinetti osserva che le sue intuizioni «furono precorritrici. Nessuna scuola italiana, nel tempo moderno, ebbe tanta influenza sui paesi stranieri quanto il futurismo»⁶.

Poco dopo però la seconda generazione futurista sarà messa a tacere; inoltre all’interesse per il movimento futurista della prima generazione, subentrerà un silenzio che durerà quasi fino agli anni Sessanta, partendo dalla fine della Seconda Guerra Mondiale.

Vediamo ora le poche osservazioni sulla seconda generazione durante questo oblio volontario.

Dettore, nel 1947, quando non si sapeva ancora come collocare cronologicamente il futurismo, allarga la sua indagine anche agli artisti degli anni Trenta, senza però applicare un’etichetta di “primo” e “secondo” futurismo.

La sua osservazione non si limita al primo periodo, ma considera gli elementi futuristi come “di continuo passaggio”, presentando dei manifesti più significativi come il manifesto della *Scenografia futurista* di Prampolini del 1915, e nel dopo guerra, il manifesto de *L’atmosfera scenica futurista* dello stesso Prampolini del 1923, il manifesto dell’*Estetica della macchina* di Ivo Pannaggi e Vicino Paladini del 1922, e infine i manifesti dell’*Aeropittura* del 1929 e dell’*Aeropoiesia* del 1931 di Marinetti.

Dettore afferma che:

Possiamo oggi riconoscere, a vari anni di distanza delle sue ultime, ormai esauste affermazioni del 1930 e ’31, una specie di evoluzione del Futurismo avvenuta al di fuori della sua cerchia e pur tuttavia legata ai suoi motivi primi. Escono infatti dal seno del Futurismo due valori che caratterizzano fondamentalmente quest’ultimo decennio, il senso dello spazio e il senso della funzione⁷.

A differenza di quanto si ritiene ai giorni nostri, egli considera il futurismo non un movimento organizzato, ma un fenomeno, arrivando a definirlo «uno dei più interessanti fenomeni della prima metà del nostro secolo»⁸. Dettore fu il primo a suonare il campanello d’allarme per l’osservazione del movimento di questo periodo che i critici non avrebbero preso ancora in considerazione per decenni.

Come altra affermazione intorno agli anni Cinquanta occorre segnalare anche *Pittura e scultura d’avanguardia in Italia 1890-1960* di Carrieri. L’autore cita anche la seconda generazione futurista «assai più numerosa: cinque diventano cinquanta e poi cinquecento»⁹, collocando il termine del movimento in concomitanza con la morte di Boccioni e Sant’Elia, “due perdite gravi per il futurismo”, e affronta la problematica perfino in un capitolo intitolato “*la seconda generazione dei futuristi*”. Tuttavia, nel successivo libro del 1961 interamente dedicato al futurismo,

⁶ Costantini 1934: 207.

⁷ Dettore 1947: 95.

⁸ Dettore 1947: 92.

⁹ Carrieri 1950: 195.

non manifestò l'intento di approfondire l'argomento e gli bastò nominare solamente Prampolini e Depero come «maestri della seconda generazione dei pittori futuristi»¹⁰.

È invece più rimarchevole l'osservazione di Ballo sulla pittura della seconda generazione, in particolare sull'aeropittura. In *Pittori italiani dal futurismo a oggi* del '56, Ballo trattò le loro opere, proponendo giustamente il termine "primo" futurismo e "secondo" futurismo, anche se la definizione del termine non sembra ancora avere un significato chiaro e viene usata solo per comodità nelle distinzioni di generazione degli artisti. Ballo sostiene che Prampolini è la personalità più viva della seconda generazione, esaminando la memorabile mostra del '29 alla Galleria Pesaro a Milano dove ha appena presentato la seconda mostra del Novecento italiano, «i futuristi della seconda generazione si orientavano verso un gusto decisamente astratto: specialmente Prampolini con "l'immagine astratta", Munari e Fillia»¹¹. E non cita solamente questi ultimi, ma nomina anche altri artisti: «il nucleo principale, tra i numerosi futuristi di questa seconda generazione, è costituito da Munari, Tato, Depero, Fillia, Dottori»¹².

Anche Sauvage rivolge lo sguardo verso questi artisti, però non considera la seconda generazione futurista una continuazione della prima, ma una opposizione nata proprio nel seno del movimento:

Nel 1929, la Galleria Pesaro di Milano allestisce quella che può essere considerata la prima manifestazione collettiva di opposizione al futurismo. Sono i giovani della corrente detta dei "futuristi della seconda generazione" (e fra essi ricordiamo Bruno Munari, Tato, Depero, Prampolini, Fillia e Dottori) a ribellarsi al conformismo dei loro predecessori e orientarsi verso un astrattismo decisamente europeo¹³.

Così Sauvage considera una serie dei loro quadri astratti un fenomeno opposto alla prima generazione futurista, contrariamente all'osservazione di Ballo che esamina l'astrattismo della seconda generazione sulla genealogia del primo futurismo, perché, secondo lui,

anche nel primo futurismo, che non aveva mai eliminato l'oggetto, la tendenza astratta si rivelava in diverse opere, per l'uso dei colori timbrici, la scomposizione ritmica, l'abbandono di ogni tono locale¹⁴.

Ricordiamo che quando fu lanciata la famosa dichiarazione sul secondo futurismo da Crispolti nel 1958, l'unico movimento riconosciuto era il primo futurismo. Neppure Sauvage è pessimista con la chiusura del movimento:

¹⁰ Carrieri 1961: 145.

¹¹ Ballo 1956: 124.

¹² Ballo 1956: 142.

¹³ Sauvage 1957: 28.

¹⁴ Ballo 1956: 142.

Se il movimento futurista – il «secondo» futurismo – poteva continuare a vivere in Italia, magari sotto etichetta di «aeropittura», ciò era dovuto in gran parte all’amicizia personale che legava Marinetti a Mussolini¹⁵.

Come sostiene dunque Sauvage, la contraddizione dell’ideologia tra la prima generazione e la seconda e l’adesione al fascismo sembravano allora ragioni plausibili, e sono perfino divenute i motivi, per non dare importanza ai movimenti successivi alla seconda metà degli anni Dieci. Inoltre, non vennero appositamente prese in considerazione le fonti primarie della seconda generazione futurista.

È opportuno soffermarsi su un articolo di Maltese, all’interno della sua opera sulla storia dell’arte in Italia, pubblicata nel 1960; si tratta di una osservazione su Prampolini, Depero, Dottori, Fillia e Tato, ma il cui titolo è «*Il futurismo degli epigoni*»¹⁶.

2. Dopo il 1958: la scoperta del secondo futurismo

Partendo dal saggio sulle «Notizie» del 1958, Crispolti, nelle sue diverse pubblicazioni, insiste frequentemente sulla presenza storica e creativa della seconda generazione in dimensione temporale del movimento futurista dal 1909 al 1944, chiamando “secondo” futurismo il periodo successivo al 1920 ed esaminandolo principalmente nel campo della pittura e della scultura nell’ambiente artistico europeo.

Crispolti sostiene che il secondo futurismo rappresentava negli anni Venti e Trenta, un aspetto di fedeltà ideologica al futurismo degli anni Dieci, ma non era ristretto al campo degli interessi del primo futurismo.

Nella sua analisi, inoltre, distingue questo movimento in due fasi: la prima – da collocarsi intorno all’inizio degli anni Venti fino al ’27 o al ’28 – caratterizzata da una prevalenza di analogie formali con gli anni Dieci, mentre la seconda da una prevalenza di formulazioni plastiche in una dimensione immaginaria in senso cosmico, in cui si è sviluppata l’aeropittura.

Possiamo trovare una risposta ragionevole al suo saggio nel 1960 scritta da Ballo e commentata da Crispolti stesso come «un notevole accenno al problema del Secondo Futurismo, la risposta più chiara alle proposte da ‘Notizie’»¹⁷.

Ballo si attiene all’approfondimento dell’argomento dicendo che «il secondo futurismo oggi è nuovo oggetto di studio: la rivista ‘Notizie – Arti figurative’ recentemente ha svolto un’accurata revisione critica»¹⁸ e che «senza dubbio una revisione critica è necessaria, per mettere meglio in

¹⁵ Sauvage 1957: 124.

¹⁶ Cfr. Maltese 1960.

¹⁷ Crispolti 1961: 10.

¹⁸ Ballo 1960: 44-45.

evidenza alcuni nomi, in una circolazione di cultura internazionale»¹⁹. Al contrario di Sauvage, Ballo sostiene che l'idea pittorica e plastica di Boccioni e Balla nel primo periodo, è una "pre-messa" del secondo futurismo:

La premessa dei primi futuristi (Balla e Boccioni) si è sviluppata in modo che in Italia, anche per l'uso di nuove materie industriali, si passa ad esperienze costruttiviste, astratte, alla scenografia, all'architettura mobile, alla grafica pubblicitaria²⁰.

In altre parole, nel primo periodo «il quadro da cavalletto entra decisamente in crisi»²¹ e «il secondo futurismo trova nella scenografia un genere particolarmente adatto a nuovi sviluppi»²².

Come si potrà notare, Ballo nota correttamente il fatto che il futurismo si è diffuso non solo in letteratura e pittura. Questa particolare osservazione sull'argomento, sarà sviluppata da Crispolti, Lista e Verdone; i loro studi verranno presi in considerazione successivamente.

È possibile trovare un'altra risposta per Crispolti da parte di Calvesi (tutti e due sono gli allievi di Venturi):

Il secondo futurismo attende ancora giustizia; giustizia di un riconoscimento critico, come, indubbiamente, di una cernita qualitativamente oculata dei suoi più genuini prodotti dagli innumerevoli sottoprodotti. Impresa non facile, ma ormai matura, anche se appena ora cominciano a diradarsi le nebbie che avvolgevano il movimento capostipite, cioè il primo futurismo. Appena ora, e a fatica²³.

Naturalmente, a seguito della definizione di Crispolti del secondo futurismo, sono nate molte contestazioni. È bene ricordare che si trattava del periodo in cui al futurismo della prima ondata i critici e gli storici conferirono gradualmente un determinato posto e contemporaneamente venne esclusa la seconda generazione sia in letteratura che in arte.

De Micheli afferma nel 1959 che il futurismo non deve né essere considerato solo in una prospettiva di premessa al fascismo, né giudicato solo in base ai suoi risultati. Per quanto riguarda il secondo futurismo, invece, la sua opinione è uno dei giudizi fondamentali di allora: dopo la morte di Boccioni e l'allontanamento di Carrà, Soffici, Mario Sironi, Severini, Luigi Russolo e Ottone Rosai, i primi futuristi hanno concluso la loro esperienza. Afferma poi:

Ci fu anche un cosiddetto "secondo futurismo," quello di Prampolini, Depero, Mino Rosso, Fillia, che si sviluppò soprattutto tra il '20 e il '28, ma i suoi interessi voltavano le spalle al dinamismo plastico per interessarsi piuttosto al cubismo sintetico e al costruttivismo. Di fatto dunque, con lo scoppio della guerra, l'avventura figurativa del futurismo poteva dirsi conclusa. Quello che venne

¹⁹ Ballo 1960: 45.

²⁰ Ballo 1960: 45.

²¹ Ballo 1960: 45.

²² Ballo 1960: 46.

²³ Calvesi 1958 [*cit.* Calvesi 2008: 190].

dopo non ebbe né l'importanza né la forza del primo futurismo²⁴.

Anche nel saggio di Marchiori è possibile individuare una decisa opinione in contrasto con quella di Crispolti:

La degenerazione del futurismo impedì un giusto giudizio su Boccioni, Carrà, Balla, Russolo, Sant'Elia, Severini, Soffici, che avevano sostenuto il confronto con gli artisti d'avanguardia dell'Europa intera. Costoro non potevano esser confusi coi “mistici” e coi volontari dell'aeropittura coi gregari occasionali dell'avanguardismo accademico. Infatti il discorso sul futurismo si arresta alla morte di Boccioni (16 agosto 1916): a una data occasionale, ma che non si può in alcun modo anticipare o posporre²⁵.

Ed afferma inoltre, nel capitolo intitolato “*Futurismo minore*”, nominato dallo stesso Crispolti come «etichetta discutibile»²⁶, che:

In Italia [...] si è arrivati al fascismo e all'aeropittura. Una rivalutazione critica del secondo futurismo, da Depero a Fillia, da Tato a Marasco a Dottori a Pannaggi, è difficilmente sostenibile²⁷.

Ed afferma perfino che «di altri artisti occasionali [esclusi Prampolini, Mino Rosso e Sironi], avvicinarsi al futurismo, nel ventennio fascista, è meglio tacere»²⁸.

Nel 1961, in seguito a queste critiche mordaci, Crispolti compì un corpus di grande importanza del suo impegno sul secondo futurismo: pubblicò *Il secondo futurismo. Torino 1923-1938*.

Il suo interesse per la seconda generazione futurista nacque durante la mansione redazionale dell'*Archivio del futurismo. Volume primo*, sotto la direzione della Drudi Grambillo e della Fiori, pubblicato nel '58, in cui si rese conto dell'importanza di Fillia, Rosso, Prampolini e Balla.

Il tal volume, invece, tratta fino alla fine degli anni Dieci. Argan, uno dei collaboratori e responsabile della definizione cronologica del futurismo nel volume, scrivendo la prefazione, dichiara la sua visione tipicamente boccionentrica²⁹ e non prende in considerazione nulla del secondo futurismo.

Esce nel '62 poi il *Volume secondo*, stavolta con una spiegazione del problema cronologico del volume primo.

Dalle ragioni che ci indussero a non spingerci al di qua del 1920, senza perciò sottovalutare il cosiddetto secondo futurismo, né tanto meno le personalità di rilievo che spiccano nel proseguimento più temporale che ideologico dell'avanguardia futurista [...] fu detto nelle pagine di introduzio-

²⁴ De Micheli 2004: 245. (1°ed 1959)

²⁵ Marchiori 1960: 12.

²⁶ Crispolti 1961: 9.

²⁷ Marchiori 1960: 190.

²⁸ Marchiori 1960: 190.

²⁹ Cfr. Argan 1968.

ne al primo volume. Né metterà il conto di aggiungere parola per scusarci con gli studiosi e i lettori di eventuali lacune o imperfezioni, le quali in un libro del genere sono giustificabili e scusabili per sé³⁰.

In questa premessa, Bellonzi avrebbe risposto correttamente al commento sul *Volume primo* pronunciato da Ballo nel '60:

Gli Archivi del Futurismo [...] potrebbero essere la guida più sicura e preziosa: ma riguardano solo gli anni del futurismo. È un volume oggi necessario per la pubblicazione di lettere, documenti, diari, indicazioni bibliografiche: nella prima edizione alcuni dati sono da rivedere all'esame delle fonti³¹.

Era il periodo in cui di fronte al primo futurismo, la posizione della critica era ancora amara. Al di là del cinquantenario del primo manifesto, «il silenzio viene a trascurare soprattutto la verità della storia, nonché le varie influenze che [...] vanno attribuite al futurismo»³².

Sulle varie influenze del futurismo, Poggiori lascia aperta la possibilità al primo futurismo (e non al secondo) di essere precursore dell'arte d'avanguardia di tutt'Europa, sostenendo che «se il Futurismo reale è morto per sempre, il futurismo ideale è ancora vivo, proprio perché s'è rinnovato nella coscienza delle avanguardie successive»³³.

Nel campo della letteratura Ravegnani si lamenta che la critica non insiste abbastanza sull'importanza che «il futurismo assume di fronte al nascere di una nuova poesia italiana ed europea»³⁴, nonostante sia cosciente del cambiamento di allora:

Dopo gli anni più cattivi, gli umori e i giudizi [...] appaiono meno spietati, forse per ragioni di tempo, o forse perché più niente, sia ieri e sia oggi, può dirsi legato a un movimento già incamerato dall'imperioso correre della storia³⁵.

Ed afferma poi il bisogno della storicizzazione del futurismo nella storia dell'arte e nella cultura del primo Novecento, sia italiana che straniera; l'autore definisce «gli anni più veri del futurismo, dal 1910 al 1916, o tutt'al più dal 1910 al 1920»³⁶, dunque «all'arrivo del fascismo, il futurismo più autentico era già morto»³⁷. Difatti considera i poeti futuristi nominati da Marinetti nella sua antologia, *Nuovi poeti futuristi* del 1925, «gl'inutili e orecchianti epigoni d'un futuri-

³⁰ Drudi Grambillo e Fiori 1962: 7.

³¹ Ballo 1960: 35.

³² Ballo 1960: 18.

³³ Poggiori 1962: 249.

³⁴ Ravegnani 1961: 21.

³⁵ Ravegnani 1963: 11.

³⁶ Ravegnani 1963: 14.

³⁷ Ravegnani 1963: 14.

smo già svuotato e superato dal tempo, e di conseguenza già giudicato e incamerato dalla storia»³⁸.

Ravegnani censura la critica che non bada al futurismo come un movimento artistico e culturale, ma allo stesso tempo dimostra tale trascuratezza nei confronti della seconda generazione.

Tra i pochi critici letterari che invece non hanno trascurato le opere del secondo futurismo, potremmo citare Sanguineti, Viazzi, Scheiwller e Jacobbi.

Nel 1968 Jacobbi, ad esempio, affronta preliminarmente le ragioni del rifiuto degli anni Venti e Trenta e del '45 nell'introduzione del suo *Poesia futurista italiana*:

C'era, figuriamoci, la grossa seppure contraddittoria compromissione dei futuristi col fascismo. Così il movimento fu sempre respinto nella memoria di una fase «sperimentale» della nuova letteratura, trattato al passato, per non vedere quanto in esso conteneva germi di novità³⁹.

Egli esamina senza alcun tipo di pregiudizio, i poeti apparsi nell'antologia preparata da Marinetti, *Nuovi poeti futuristi*, indicando il fatto che di quasi nessuno di loro si trovano né origini né dettagli «per motivi probabilmente politici»⁴⁰:

Il loro gusto era, in effetti, spesso detestabile (ma proprio per mancanza di una ricerca più continua, di una novità più profonda) e la loro impostazione teorica portava all'irresponsabilità [...]. Molte responsabilità risalgono alla figura e all'azione del fondatore del movimento⁴¹.

In altre parole, Jacobbi è consapevole del fatto che il personaggio di Marinetti ostacolava una possibilità di ricerca sui poeti fin allora sconosciuti, e che per questo motivo le loro opere non avrebbero mai potuto essere accettate come quelle in attivo e indipendenti.

Sul fondatore del movimento, abbiamo un'antologia ancora citata spesso, *Teoria e invenzione futurista*, uscita nello stesso anno, curato da De Maria. Il volume che raccoglie i manifesti e gli scritti teorici e creativi marinettiani è, secondo Nazzaro:

una pubblicazione molto pretenziosa, ma che riflette in modo parziale ed incompleto la personalità del poeta futurista, dato che lascia fuori molti documenti, secondo noi importantissimi⁴².

In effetti, De Maria affronta il problema storiografico della periodizzazione, individuando negli anni 1909-1920 la fase “eroica.” Ed è molto cauto nella valutazione del secondo futurismo:

Non riesco a condividere l'interesse e la stima di alcuni studiosi per il secondo futurismo. Ben altre strade batteva la nostra letteratura in quegli anni! Anche nel caso dei migliori, un Farfà e un Fillia

³⁸ Ravegnani 1963: 27.

³⁹ Jacobbi 1968b [cit. Gherarducci 1976: 210-211].

⁴⁰ Jacobbi 1968a [cit. Gherarducci 1976: 212].

⁴¹ Jacobbi 1968b [cit. Gherarducci 1976: 211].

⁴² Nazzaro 1973: 5-6.

ad esempio, non si oltrepassa l'ambito di un garbato epigonismo⁴³.

In quei tempi De Maria prendeva parte allo studio del futurismo a cui partecipavano studiosi come L. Anceschi, L. Baldacci, R. Barilli, M. Calvesi, E. Crispolti, F. Curi, G. Mariani, E. Sanguinetti, M. Verdone, e G. Viazzi.

Tra loro la problematica di Crispolti viene probabilmente esaminata in comune. Calvesi, ad esempio, fa coincidere l'inizio della fase "cosiddetta" del secondo futurismo, con la morte di Boccioni e Sant'Elia e con la conversione di Carrà alla pittura metafisica⁴⁴. Inoltre, nella sua antologia della pittura futurista non cita solo Prampolini e Depero, ma esamina anche l'aeropittura di Dottori, Benedetta, Tullio Crali e Tato, ed anche altri artisti che, «al di fuori dell'Aeropittura, portano avanti le ricerche del "Secondo Futurismo" a Roma, a Torino, a Milano e in altre città»⁴⁵.

Un anno dopo la *Teoria e invenzione futurista* di De Maria, Crispolti pubblica *Il mito della macchina e altri temi del futurismo* e compie la ricerca più ampia della seconda generazione futurista esaminando Prampolini, Balla, Paladini, Pannaggi, Fillia, Rosso, Pippo Oriani, Diulgheroff e nello specifico l'arte meccanica come base teorica del periodo fra il 1920 ed il '27 - '28 circa. L'opera è composta da due parti; una sul primo futurismo e l'altra interamente dedicata al secondo futurismo in cui viene ristampato il suo saggio del '58.

Nello stesso anno Romani sostiene invece che il futurismo è morto a causa della guerra:

Si può affermare [...] che il futurismo si realizzò pienamente nel fascismo. Mentre sul piano letterario e artistico il movimento non aveva avuto dei prolungamenti rilevanti [...], sul piano politico accade il contrario, Il fascismo adottò il lessico, l'estetica, l'etica, i modi di lotta e di propaganda del futurismo. E se quest'ultimo riuscì a sopravvivere fino al 1943, fu perché certi suoi miti si erano trasferiti nel fascismo. Per ritrovare la genesi del fascismo bisognerà rifarsi sempre a Marinetti e al futurismo [...]⁴⁶.

Era dunque ancora diffuso il pensiero che il futurismo sopravvisse solamente grazie al fascismo ed il personaggio di Marinetti suscitava disgusto. Si riteneva che il futurismo avesse dato il meglio di sé fino alla Prima Guerra Mondiale. In altri termini, in quel periodo il primo futurismo era ormai affrancato da diffidenza, disinteresse e dimenticanza.

Crispolti inizia appunto così, con tono alquanto entusiasta, l'introduzione per *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*:

⁴³ De Maria 2001: 1210. (1°ed 1968)

⁴⁴ Cfr. Calvesi, *Profilo del futurismo*, scritto nel 1965, ora in Calvesi 2008: 47-51. (1°ed 1966)

⁴⁵ Calvesi 1967: 201.

⁴⁶ Romani 1969: 262.

Il Futurismo oggi, indubbiamente, è quanto mai attuale: la riproposizione storiografica, infine avviata in modo piuttosto articolato dopo le pionieristiche aperture dello scorcio degli anni Cinquanta e dell’inizio dei Sessanta, s’accompagna con un vivissimo interesse creativo⁴⁷.

3. Dopo gli anni Settanta: il riconoscimento del secondo futurismo

Come abbiamo visto nella testimonianza di Crispolti dell’anno precedente, il numero 33 de «Il Verri» del 1970 è interamente dedicato al futurismo sotto la curatela di Anceschi. Nel numero speciale Anceschi afferma:

Va convenientemente constatato che, dopo un lungo periodo di disattenzione, di sospetto, e di rifiuto, [...] gli studi e l’interesse critico al futurismo, negli ultimi anni, han trovato, in tutti i paesi, un impulso nuovo, se non altro ricco di indicazioni, di suggerimenti, non senza sorpresa⁴⁸.

Il 1970 segna una data importante nello studio di questa seconda parte del futurismo; diversi studi contribuiscono ad illuminare la complessità del problema e a chiarirlo con opportune ed approfondite ricerche storiche ed elaborazioni di testi critici.

Benedetti, che fiancheggiò molto il futurismo, enuncia che «nell’Italia sorda e cieca dell’ultimo dopoguerra [...] si verifica un ribollire di interessi per il futurismo»⁴⁹. Si arrivò in fine al momento in cui, parlando di futurismo, non si poteva più trascurare la seconda generazione e i critici iniziarono a cercare una nuova collocazione per la seconda generazione.

Ad esempio, secondo Tallarico:

Dopo Boccioni e dopo Sant’Elia, gli insegnamenti propri del futurismo storico, in epoca di ristagno ideologico, furono genericamente e inadeguatamente compresi in un termine, secondo futurismo, che è forse indicativo di una successione storica, ma indubbiamente limitativo delle finalità dinamiche ed estetiche del futurismo, che aveva rotto i fili di una cronologia storica, dimostrando che tutte le epoche gli appartengono⁵⁰.

Verdone invece realizza una descrizione globale del futurismo con il saggio *Che cosa è il futurismo* del 1970, due anni dopo del suo *Cinema e letteratura del futurismo*, ampliando il campo di studi sul futurismo grazie alla ricerca su cinema e teatro, e percorrendo la tematica e i procedimenti tecnici in tutti i campi della produzione artistica. Come osserva Gherarducci, a Verdone «si devono molti contributi particolarmente utili per la ricostruzione di personalità rimaste in ombra rispetto alla figura dominante di Marinetti»⁵¹. Lo studio di Verdone guarda al movimen-

⁴⁷ Crispolti 1969: 7.

⁴⁸ Anceschi 1970: 3-4.

⁴⁹ Tallarico 1970: 12.

⁵⁰ Tallarico 1970: 71.

to totale ed al fatto che allora molti critici consideravano la validità del movimento fino al primo futurismo ed ignoravano molte manifestazioni valide del secondo futurismo soprattutto nella drammaturgia, nella scenotecnica, e nell'aeropittura.

Verdone dispone i nomi più prestigiosi della prima pattuglia futurista nell'Olimpo artistico (Boccioni, Carrà) e nel Parnaso poetico (Marinetti, Govoni, Palazzeschi, Buzzi, Folgore); individua poi anche la presenza della seconda generazione degli scrittori teatrali (Vasari, Masnata, Rognoni) e dei poeti (Farfa, Fillia, Sanzin, D'Albisola).

Al suo contributo si deve anche *Prosa e critica futurista* del 1973 in cui presenta un'accurata analisi di narrative e altre composizioni, critiche e saggistiche. Nel '77 Gherarducci stima che tale contributo:

Si raccomanda su tutta la produzione editoriale futurista seguita per «centri» - oltre naturalmente a trattare il problema specifico di una «prosa» e di una «critica» futuriste - fin oltre gli Anni Venti, fino cioè a comprendere quella seconda generazione futurista, a tutt'oggi più trascurata⁵².

Si potrebbe dire quindi che gli studi di Verdone, anche se il suo primo scritto sui futuristi risale al primo incontro con Marinetti degli anni Trenta, diedero una decisa spinta alla proposta di Crispolti negli anni Settanta, e allineandosi alle indicazioni del promotore, costruirono la base teorica per il secondo futurismo in modo più ampio e con particolare attenzione per il cinema e il teatro.

Ai pregevoli studi di Verdone segue poi Nazzaro che propone una visione globale dell'ideologia estetica futurista la più ampia possibile ed una indicazione delle probabili radici dei molteplici problemi e delle condizioni connessi al futurismo.

Nazzaro vede l'evidente cambiamento dell'atmosfera critica: «si è assistito, in quest'ultimi tempi, ad un massiccio rilancio e a un recupero nell'ambito critico del futurismo»⁵³.

Afferma dunque indulgentemente che «il futurismo nonostante tutti i suoi difetti e le remore politiche ed ideologiche che lo accompagnano fin dal principio, rimane un punto nodale dell'arte di questo secolo»⁵⁴, in tal senso considera indispensabile un approfondimento maggiore non solo dei pittori della seconda generazione, come Balla e Prampolini, ma in relazione a certi autori ancora lasciati in ombra come, «se non tutto al meno in parte»⁵⁵, Buzzi, Folgore, Cavacchioli ed artisti come Depero e Dottori.

Sembra volersi affermare qui, un nuovo giudizio, più clemente sul futurismo sia della prima generazione che della seconda, soprattutto nel campo delle arti figurative in Italia, tuttavia per

⁵¹ Gherarducci 1977: 302.

⁵² Gherarducci 1977: 302.

⁵³ Nazzaro 1973: 5.

⁵⁴ Nazzaro 1973: 6.

⁵⁵ Nazzaro 1973: 6.

quanto riguarda la letteratura la situazione era più complessa.

Se anche si contemplava la seconda generazione, se ne parlava con riluttanza o con toni piuttosto sarcastici per motivi politico-ideologici. In tale situazione è possibile però trovare un’ “esplorazione”; un eccezionale lavoro condotto da Viazzi e Scheiwiller.

Nel 1973 essi hanno curato le opere di una cinquantina di poeti futuristi della seconda generazione e anche di quella di pittori e scultori, senza argomentare la situazione attuale, ma facendo soltanto osservazioni introduttive:

Ci sono voluti cinquant’anni, per ammettere nel Parnaso i poeti della prima generazione futurista. C’è da supporre che servano altrettanti, per leggere quelli della seconda? Cominciamo intanto, e almeno, a dare, di questi ultimi, una nostra prima cernita⁵⁶.

Ricorre ormai il centesimo anniversario della nascita del fondatore del futurismo. Crispolti, che in quanto scopritore del secondo futurismo, professava di continuo nelle sue pubblicazioni l’importanza della seconda generazione. In quel periodo si esprime così:

Salvo alcune personalità di grande rilievo, [...] il Secondo Futurismo tuttavia, al confronto del Futurismo degli anni Dieci, è senza dubbio creativamente di minor peso nei risultati, e di minor incidenza problematica sia in Italia, sia nella proiezione europea⁵⁷.

In previsione di severe opinioni contrarie, sente quasi il bisogno di difendersi, evitando di sopravvalutare la seconda generazione.

In quegli anni Gherarducci compie due significativi lavori con cui affronta le fasi di sviluppo sul problema storiografico della periodizzazione. Ha raccolto le critiche coeve al futurismo, da Lucini fino a Gramsci e a Croce, ne *Il futurismo italiano* fino a quelle degli anni Settanta, ad esempio nei capitoli “*Il rifiuto del futurismo*” e “*Alla scoperta del futurismo*”. Il suo lavoro si colloca più nel campo della letteratura rispetto alle equivalenti ricerche di Crispolti.

Gherarducci considera il 1914, cioè il periodo prima del fondamentale manifesto, *Ricostruzione futurista dell’universo*, una svolta e un periodo che si propone come “la doppia anima futurista”. Citando il rapporto di Gramsci in una lettera a Trockij che avrebbe inevitabilmente condizionato i giudizi successivi, osserva le critiche attuali del secondo futurismo:

L’ipoteca della compromissione col fascismo graverà su tanti interventi critici successivi. Del resto, ancor oggi, in piena ripresa di studi sull’argomento, il futurismo comunemente accettato è quello della prima generazione. Della seconda, quella che appunto scrive dopo il ’20, [...] si continua a parlare o in tono di scherno o di sdegnoso rifiuto per motivi politico-ideologici anche da parte di critici⁵⁸.

⁵⁶ Viazzi e Scheiwiller 1973: 9.

⁵⁷ Crispolti 1976: 73.

⁵⁸ Gherarducci 1977: 276.

Arriviamo così agli anni Ottanta in cui il futurismo sembra finalmente guadagnare un nuovo favore nelle critiche. Si rivela un successo della mostra a Venezia, *Futurismo & Futurismi* in cui si tenta di presentare il futurismo italiano nella sua intenzione totalizzante di fenomeno internazionale, specificamente su ogni aspetto culturale: pittura, scultura, letteratura, architettura, musica, fotografia, tipografia, cinema, moda e arredamento. Era la dimostrazione del fatto che il futurismo italiano, a lungo trascurato, aveva influenzato altri movimenti stranieri durante la prima metà del Novecento.

La Salaris ricorda che con questa mostra straordinaria «il Futurismo è uscito dal ghetto»⁵⁹. Allo stesso tempo il successo della mostra ci dimostra una dicotomia presente all'epoca sulla valutazione del futurismo: da una parte si tiene conto dell'importanza del futurismo nella storia dell'arte contemporanea, accanto al cubismo e al dadaismo, in una visione ampia e globale, ma al tempo stesso si ignora totalmente la seconda generazione che mostra appunto ampiezza e varietà di sperimentazioni; la sezione "Futurismo", in effetti, contiene le opere dei futuristi tra il 1909 e il 1918, dunque solo del periodo eroico.

A partire da quel momento, i contributi della Salaris diventano notevoli. Le sue minuziose ricerche sul futurismo sono realizzate grazie all'incontro di Luce Marinetti che le ha regalato molti libri del padre. La Salaris pubblica finalmente nell'85 *Storia del futurismo* con gli Editori Riuniti, in un periodo in cui l'ostilità nei confronti del fondatore era ancora viva, soprattutto da parte della sinistra. Nella sua ricerca non distingue il primo e il secondo, ma suddivide in decenni i tempi che precedono alla morte del fondatore ed esamina la seconda generazione nel capitolo *Aeropittura e aeroplastica*, affrontando nello specifico il ruolo di Prampolini quale successore di Boccioni, come capofila del gruppo. Anche in *Futurismo* del '94 propone la scansione delle stagioni futuriste, confermando il fatto che il futurismo è rimasto attivo ininterrottamente dal 1909 al 1944; la scomparsa di Marinetti segna effettivamente la fine del movimento organizzato.

Nello stesso anno della mostra veneziana Crispolti, che ha collaborato con la mostra per la parte del dizionario sul catalogo insieme a esperti del futurismo come la Salaris e Verdone, non era contento della periodizzazione proposta alla mostra e così propone una sua lettura sul secondo futurismo con *Storia e critica del futurismo* dell'86 e *Futurismo* dello stesso anno. Nel primo, inserito anche nel catalogo della mostra alla Mole Antonelliana nel 1980, *Ricostruzione futurista dell'universo*, affronta in modo esauriente il problema della periodizzazione, come lo crede l'autore⁶⁰. È significativa la dichiarazione della sua responsabilità sulla definizione del secondo futurismo, nel *Futurismo* di Arte e Dossier, una collana d'arte letta da un pubblico più vasto, nell'anno appunto della mostra veneziana:

⁵⁹ Salaris 2010.

⁶⁰ Crispolti e Sborgi 1998: 12.

Perché “Secondo” Futurismo? La definizione è ormai corrente, e ne sono responsabile, avendola proposta a più riprese a partire dal 1958. Naturalmente è stata rifiutata, almeno allora, dai futuristi superstiti (che erano abbastanza numerosi), ritenendo che il Futurismo non potesse essere uno, come infatti è stato. Era tuttavia importante parlare di un *Secondo Futurismo* per indicare subito l'esistenza (allora sconosciuta) di una ricerca futurista ben al di là di quel fatidico 1916 che con la morte di Boccioni e di Sant'Elia, e con l'avvenuto allontanamento di Carrà, sembrava sancire veramente la fine del movimento⁶¹.

Ripete poi la solida opinione sulla dissoluzione del movimento in quanto tale con la morte di Marinetti nel 1944, e il contributo di Balla come maestro dei giovani pittori, in una posizione alternativa a quella boccioniana.

E così si può dire che negli anni Ottanta prendeva forma un mutamento nelle critiche, prima limitate ad una ripugnanza ideologico-moralistica e successivamente aperte a ricerche, possibili grazie agli studi compiuti e più minuziosi delle fonti primarie.

Occorrerebbe dunque osservare anche alcune ristampe degli anni Ottanta che videro la rivalutazione del futurismo, come *Teoria e invenzione futurista* di De Maria nell'83 e *Le avanguardie artistiche del Novecento* di De Micheli nell'86, entrambi infatti, come abbiamo visto, non condividono la positiva valutazione del secondo futurismo e considerano la corrente solo nel periodo eroico. Ricordiamo, inoltre, il rimarchevole studio sull'arte contemporanea di Barilli. In conclusione del capitolo su Boccioni e il futurismo, dedica alla seconda generazione uno spazio, anche se limitato, agli allievi di Balla, come Depero, “un Léger nostrano” e il protagonista dell'Aeropittura, Dottori⁶².

Crispolti continua ad affermare la definizione del secondo futurismo fino alla fine del Novecento e all'inizio del XXI secolo realizza delle mostre sul futurismo tra cui spiccano *Futurismo. I grandi temi 1909-1944* nel 1998 e *Futurismo. 1909-1944* nel 2001. La prima è la più ampia finora realizzata e tenta di percorrere un quadro globale del movimento.

Sarebbe ora opportuno osservare delle pubblicazioni che presentano la periodizzazione “1909-1944” già nel titolo: Viazzi, molto prima degli altri, pubblica *I poeti del futurismo. 1909-1944* nel 1978; poi un lavoro grandioso, una voluminosa collezione di manifesti futuristi *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo, 1909-1944* di Caruso nel 1980; nell'82 della Salaris *Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia. 1909-1944*; per la prima volta tra le pubblicazioni di Crispolti, *I luoghi del futurismo. 1909-1904. Atti del convegno nazionale di studio*, la pubblicazione del convegno a cui hanno partecipato anche la Salaris e Verdone; e ancora da parte della Salaris, *Bibliografia del futurismo. 1909-1944* nell'88. Questi titoli

⁶¹ Crispolti 1986a: 48.

⁶² Barilli 2009: 143. (1° ed. 1984).

confermano indiscutibilmente la periodizzazione del movimento da loro stabilita con riconsiderazione e ricostruzione dettagliate della gamma di attività creativa del futurismo.

4. Il XXI secolo: la definizione del problema del secondo futurismo

Entrati nel XXI secolo, in occasione del centenario del futurismo è stata organizzata una quantità di mostre, eventi, pubblicazioni e ripubblicazioni sul futurismo, che sembrano prendere le distanze da ogni interpretazione boccionentrica. Le mostre si sono tenute in tutto il paese e dedicate spesso ai futuristi una volta chiamati “minori”. È stato riconsiderato il futurismo con una prospettiva più distaccata, attribuendo alle opere futuriste della seconda generazione definizioni come “aero-estetica”.

In altre parole, un certo distacco dal detestabile ricordo delle Guerre, avrebbe reso possibile elaborare un resoconto delle critiche nate in tutta l'epoca precedente. Si è finalmente vista la conclusione della lunga lotta per la definizione cronologica della storia del futurismo. Sebbene, tra le pubblicazioni uscite in quegli anni, si veda un agile manuale di storia del futurismo specificamente degli anni Venti e Trenta, *Numeri Innamorati. Sintesi e dinamiche del Secondo Futurismo*, non bisogna ormai etichettare “secondo” unicamente per distinguerlo dal “primo” al fine di non scontrarsi più con la diffusa approvazione boccionentrica, troppo a lungo dominante.

Potrei riferire qui un'eccezione, *Futurismo da ripensare* di de Marchis, che è un reprint del suo studio sul futurismo degli anni Ottanta, principalmente su Balla. Nel suo saggio non si vede nessuna considerazione sui contributi portati dalle ricerche compiute durante la metà dello scorso secolo. Invece, in base alla sola testimonianza di Gramsci dei primi anni Venti, de Marchis sostiene esplicitamente che il futurismo è terminato nel 1918 e con esso gli artisti e le loro opere; in breve, il secondo futurismo «non fa parte della storia del futurismo»⁶³. Si può dire che il reprint è rinato in mezzo delle recenti pubblicazioni come testimonianza o traccia delle critiche del secolo passato.

Tra gli altri vi è un contributo utile per approfondire l'argomento, *Il dizionario del futurismo* uscito nel 2001. In questo dizionario non si trova nessuna classificazione del tipo “primo” e “secondo”, infatti, il curatore Godoli, ponendo il termine del futurismo nel 1944, spiega nella Premessa del dizionario:

Aderendo ad una scelta largamente condivisa dalla storiografia del futurismo, da anni impegnata ad archiviare con solide argomentazioni il vecchio pregiudizio – in buona parte determinato da condizionamenti ideologici – di un futurismo che avrebbe esaurito la propria originale carica prospettiva negli anni della prima guerra mondiale. A questa visione limitativa sono state ripetutamente opposte le prove della vitalità di un movimento che ha fornito molteplici dimostrazioni di una capacità di rigenerazione di fronte alla quale risultano obsolete, inadeguate e imprecise, per eccesso d'approssimazione, formule come “primo” e “secondo” futurismo⁶⁴.

⁶³ de Marchis 2007: 9.

Ha dunque dato forma ad un dizionario più ampio e dettagliato rispetto a quello presente nel catalogo della mostra veneziana, ad esempio, che riduceva il fenomeno alla prima ondata.

Accanto alla nuova corrente di giudizio sul futurismo, sbocciano dei nuovi punti di vista per le opere futuriste; la più evidente è la ricerca sull'aeropittura visionata sullo schermo della storia della tecnologia aviatoria. Al riguardo si sono allestite delle mostre significative di cui alcuni esempi sono: *Volare! Futurismo, aviomania, tecnica e cultura italiana del volo. 1903-1940* nel 2003, *Futurismo! Da Boccioni all'aeropittura* e *L'officina del volo. Pubblicità e design 1908-1938*, nel 2009.

Queste considerazioni accertano che l'ideologia e i soggetti della seconda generazione si fondano su quelli della prima. Infatti, fin dall'inizio il mito del volo è uno dei soggetti preferiti del futurismo. Come riassume Scudiero, la cui indagine più rappresentativa è quella su Depero, il concetto futurista della prima stagione è sostanzialmente terreno, grave, ben radicato al suolo, come mostra l'esempio della velocità (treno, tram, automobile, bicicletta e cavallo), soggetto ancora legato all'Ottocento. In altre parole, la seconda generazione è nata all'insegna della “liberazione dalla terra,” realizzando in seguito l'aeropittura cosmica e documentaria⁶⁵.

Anche Lista, uno studioso importantissimo che ha fornito ricerche obiettive ed esaurienti sul futurismo, in particolare per spettacolo, fotografia e cinema, conclude che l'estetica della velocità agli esordi coglie il panorama urbano soltanto in funzione degli elementi dinamici – folle, luci, automobili ad esempio – e la visione aerea delle opere degli anni Trenta dimostra la sua capacità di rendere elastiche e reversibili la prospettiva e l'iconografia ereditate dal Rinascimento⁶⁶.

Lista, che diede uno dei più significativi contributi alla ricerca sul futurismo evitando qualsiasi restrizione storico-ideologica, si è formato a Parigi ma non si appiattisce sui concetti “parigicentrici” in cui il futurismo finisce spesso liquidato come imitazione del cubismo. Fin dall'inizio, non va mai ad approvare il concetto “inflazionato e scorretto” del “secondo” futurismo⁶⁷.

La Salaris, altro personaggio chiave per la scoperta della seconda ondata futurista, attaccò il teorema prevenuto “marinetti-fascista”, effettuando una ricerca dettagliata sulle fonti inedite del fondatore. La sua conclusione è la seguente:

Il futurismo ha avuto una vita lunga, segnata da fasi diverse che si possono riassumere in due principali, quella cosiddetta eroica della nascita alla Grande guerra e l'altra fra i due conflitti mondiali, conclusa nel 1944⁶⁸.

⁶⁴ Godoli 2001: VII.

⁶⁵ Cfr. Scudiero 2009: 15-29.

⁶⁶ Cfr. Lista 2008: 648-656.

⁶⁷ Cfr. *Le ragioni della mostra*, in Lista e Masoero 2009: 17-20.

⁶⁸ Salaris 2009: 6.

Considera cioè il futurismo come un movimento organizzato durato circa quarantacinque anni e osserva due fasi diverse nel movimento, senza tuttavia ricorrere al termine “primo” o “secondo”. Anche Crispolti, “responsabile” della definizione del secondo futurismo ormai non insiste più sulla dicotomia ed anzi ritiene che:

dal punto di vista di una seria e matura considerazione storiografica sia ormai pacifico che il futurismo come movimento è nato nel 1909 e si è sciolto con la morte del suo fondatore e leader F. T. Marinetti, nel 1944⁶⁹.

In realtà nel lungo percorso creativo del movimento, [...] al di là della vecchia distinzione di “secondo futurismo” che proprio io ho lanciato, ma ormai non più motivata, vanno ormai distinti quattro momenti problematici della ricerca⁷⁰.

Si distingue poi: una prima fase “analitica” nei primi anni Dieci, una seconda “sintetica” nella seconda metà degli anni Dieci, una terza di “arte meccanica” in buona parte degli anni Venti, e poi una quarta di “parasurrealista”, “immaginazione cosmica” e “aeropittorica”. Vi sarebbe un’altra definizione di Lista che riassume la fase degli anni Trenta con il termine “aero-estetica”.

Restano dunque ormai in pochi a credere che il futurismo si riassume ed esaurisca negli anni Dieci e nell’ideale di Boccioni.

Attraverso la revisione del movimento futurista come precursore dell’arte contemporanea, abbiamo affrontato il complesso problema della sua periodizzazione e la conseguente analisi delle sue diverse fasi, per arrivare ad un bilancio complessivo del futurismo, a circa mezzo secolo dalla sua conclusione: partendo dall’affermazione di Crispolti, si è arrivati a definire il periodo futurista dal 1909 al 1944.

*La realizzazione della presente ricerca è stata supportata dal *JSPS International Training Program* (ITP).

Bibliografia

Anceschi L.

1970 *Intervento*, in «Il Verri», nn.33-34, Milano, Feltrinelli.

Andreoli A. M., Capara G. e Fontanella E.

2003 *Volare! Futurismo, aviomania, tecnica e cultura italiana del volo. 1903-1940*, catalogo della mostra, Roma, De Luca.

Argan G. C.

⁶⁹ Intervista a Crispolti, in Di Pietrantonio e Rodeschini 2007: 37.

⁷⁰ Intervista a Crispolti, in Di Pietrantonio e Rodeschini 2007: 37.

- 1968 *Storia dell'Arte italiana. III. Da Michelangiolo al Futurismo*, Firenze, Sansoni.
- Ballo G.
- 1956 *Pittori italiani dal futurismo a oggi*, Roma, Mediterranee.
- 1960 *Preistoria del futurismo*, Milano, Maestri.
- Barilli R.
- 2009 *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Feltrinelli (1° ed. 1984).
- Bartorelli G.
- 2001 *Numeri Innamorati. Sintesi e dinamiche del Secondo Futurismo*, Torino, Testo & Immagine.
- Calvesi M.
- 1958 *Il problema del secondo futurismo (per Korompay)*, ora in Calvesi 2008, 190-191.
- 2008 *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Roma-Bari, Laterza (1° ed. Lericci 1966).
- 1967 *Il futurismo*, I-III, Milano, Fratelli Fabbri.
- Carrà C.
- 1997 *La mia vita*, Milano, SE (1° ed. Longanesi 1943).
- Carrieri R.
- 1950 *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia 1890-1960*, Milano, Edizioni della
- Conchiglia.
- 1961 *Il futurismo*, Milano, Edizioni del Milione.
- Caruso L.
- 1980 a c. di, *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo, 1909-1944*, Firenze, S. P. E. S..
- Costantini V.
- 1934 *Pittura italiana contemporanea. Dalla fine dell'800 ad oggi*, Milano, Ulrico Hoepli.
- Crispoli E.
- 1958 *Appunti sul problema del Secondo Futurismo nella cultura italiana fra le due guerre*, in «Notizie – Arti figurative», a II, n. 5, Torino, 34-51. (Ripubblicato in Crispolti 1969, 245-267, ed ancora in Crispolti 1986, 225-246.)
- 1961 *Il secondo futurismo. Torino 1923-1938*, Torino, Ed. d'Arte Fratelli Pozzo.
- 1969 *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Trapani, Celebes.
- 1976 *Futurismo*, catalogo della mostra, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.
- 1980 *Ricostruzione futurista dell'universo*, catalogo della mostra, Torino, Museo civico.
- 1986a *Il secondo futurismo*, in *Futurismo*, a c. di E. Coen, Arte e Dossier, Firenze-Milano, Giunti, 1986, 48-51.
- 1986b *Storia e critica del futurismo*, Roma-Bari, Laterza.
- 2001 *Futurismo. 1909-1944*, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta.
- Crispoli E. e Sborgi F.

- 1998 a c. di, *Futurismo. I grandi temi 1909-1944*, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta.
de Marchis G.
- 2007 *Futurismo da ripensare*, Milano, Mondadori Electa.
De Maria L.
- 2001 a c. di, Marinetti, Filippo Tommaso, *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori (1° ed. 1968).
De Micheli M.
- 2004 *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli (1° ed. 1986). (La prima versione Schwarz è uscita nel 1959.)
Dettore U.
- 1947 *Futurismo*, in *Dizionario letterario delle opere e dei personaggi di tutti i tempi. Opere A-B*, Vol. I, Milano, Bompiani.
Di Pietrantonio G. e Rodeschini M. C.
- 2007 *Il futuro del futurismo*, catalogo della mostra, Milano, Electa.
Drudi Grambillo M. e Fiori T.
- 1958 *Archivio del futurismo. Volume primo*, Roma, De Luca.
- 1962 *Archivio del futurismo. Volume secondo*, Roma, De Luca.
Gherarducci I.
- 1976 *Il futurismo italiano. Materiali e testimonianze critiche*, Roma, Riuniti.
- 1977 *Marinetti e il futurismo*, in *I classici italiani nella storia della critica*, Vol. III, Firenze, La nuova italia.
Godoli E.
- 2001 *Il dizionario del futurismo*, I-II, Firenze, Vallecchi.
Hulten P.
- 1986 a c. di, *Futurismo & Futurismi*, catalogo della mostra, Milano, Bompiani.
Jacobbi R.
- 1968 *Poesia futurista italiana*, Parma, Guanda.
- 1968a *Il secondo futurismo*, in Jacobbi 1968, ora in Gherarducci 1976, 212-215.
- 1968b *Le ragioni del rifiuto*, in Jacobbi 1968, ora in Gherarducci 1976, 210-211.
Lista G.
- 2008 *Futurismo. La rivolta dell'avanguardia. Die revolte der avangarde*, Milano, Silvana.
Lista G. e Masoero A.
- 2009 *Futurismo 1909-2009. Velocità + Arte + Azione*, catalogo della mostra, Milano, Skira.
Maltese C.
- 1960 *Storia dell'arte in Italia. 1785-1943*, Torino, Einaudi.
Marchiori G.
- 1960 *Arte e artisti d'avanguardia in Italia 1910-1950*, Milano, Edizioni di Comunità.

Nazzaro G. B.

1973 *Introduzione al futurismo*, Napoli, Guida.

Papini G.

1981 *L'esperienza futurista. 1913-1914*, Firenze, Vallecchi (1° ed. 1919).

Poggiori R.

1962 *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il mulino.

Ravegnani G.

1961 a c. di, C. Govoni, *Poesie (1903-1959)*, Milano, Mondadori.

1963 *I futuristi*, Milano, Nuova Accademia.

Roffi S.

2009 a c. di, *Futurismo! Da Boccioni all'aeropittura*, catalogo della mostra, Milano, Silvana.

Romani B.

1969 *Dal simbolismo al futurismo*, Firenze, Remo Sandron.

Salaris C.

1982 a c. di, *Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia. 1909-1944*, Milano, Edizioni delle donne.

1985 *Storia del futurismo*, Roma, Riuniti.

1988 *Bibliografia del futurismo. 1909-1944*, Roma, Biblioteca del Vascello.

1994 *Futurismo*, Milano, Bibliografica.

2009 *Futurismo. La prima avanguardia*, Arte e Dossier, Firenze-Milano, Giunti.

2010 *Studiavo il Futurismo e mi dovevo vergognare*, in «Gli Altri», 11 giugno. (<http://www.gliatrilionline.it/home/>)

Sauvage T.

1957 *Pittura italiana del dopoguerra 1945-1957*, Milano, Schwarz.

Scudiero M.

2009 *Futurismo. Progresso. Volo*, in *L'officina del volo. Pubblicità e design 1908-1938*, catalogo della mostra, a c. di S. Pellegrini, Milano, Silvana, 15-29.

Severini G.

2008 *La vita di un pittore*, Milano, Abscondita (1° ed. *Tutta la vita di un pittore*, Garzanti 1946).

Tallarico L.

1970 *Verifica del futurismo*, Roma, Giovanni Volpe.

Toni A. C.

1986 a c. di, *I luoghi del futurismo. 1909-1904. Atti del convegno nazionale di studio*, Roma, Multigrafica.

Verdone M.

1968 *Cinema e letteratura del futurismo*, Roma, Bianco e nero.

- 1970 *Che cosa è il futurismo*, Roma, Ubaldini (Ripubblicato con alcune revisioni come *Il movimento futurista*, Roma, Lucarini, 1986; *Il futurismo*, Roma, Newton & Compton, 2003).
- 1973 *Prosa e critica futurista*, Milano, Feltrinelli.
- Viazzi G. Scheiwiller V.
- 1973 *Poeti del secondo futurismo italiano*, Milano, Pesce d'Oro.