

Scripta volant - Verso la tipografia futurista

«L'8 luglio 1910, 800000 foglietti, contenenti questo manifesto furono lanciati dai poeti e dai pittori futuristi dall'alto della Torre dell'Orologio sulla folla che tornava dal Lido»¹

A utopian google: sarebbe questo, secondo Boris Groys², ciò che avrebbe configurato la sperimentazione delle avanguardie storiche, in particolare quella del futurismo e la sua proposta di distrutturare la sintassi, così da ottenere l'azzeramento gerarchico fra le parti del discorso, azzeramento che avrebbe favorito, grazie ai nuovi sistemi di comunicazione e trasporto una progressiva estensione planetaria delle relazioni umane e, di fatto, una progressiva orizzontalità dei rapporti sociali, verso una convivenza via via sempre più allargata, senza confini e "senza fili".³ Il nesso fra la struttura del linguaggio, l'ordinato disporsi delle sue parti, la relazione fra soggetto/verbo (cioè fra azione e soggetto da cui promana l'azione, con la deleteria accentuazione dell'io)⁴ non sarebbe che una convenzionale, nel migliore dei casi 'utilitaristica', sopravvivenza di un rapporto con la realtà la cui descrizione è veicolata univocamente dalla struttura stessa dell'organizzazione linguistica. La struttura grammaticale e sintattica nella sua apparentemente neutra convenzionalità celerebbe una 'costrizione' dell'esperienza vissuta, una artificiale rappresentazione dei rapporti relazionali che non corrisponde affatto al nostro modo di vivere. Il che

¹ Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, *Contro Venezia passatista*, 27 aprile 1910.

² « In fact, this development had already been predicted by advanced artistic movements at the beginning of the twentieth century – especially by the Italian Futurist Filippo Tommaso Marinetti in his text of 1912 on the “distruction of th syntax”, in which he explicitly called for the liberation of the words from syntatic chains». Continua Groys: «One can say that avant-garde poetry and the art of the twentieth century have created a vision of a utopian google-of the free movement of liberated words in social space». B.Groys, *Google: Words beyond Grammar*, N°046. In dOCUMENTA (13), *The Book of the Books*, catalog 1/3, *The Experiment/Rehearsal: 100 Notes – 100 Thoughts*. Ostfildern-Germany, Hatje Cantz Verlag, 2012, pp.322-324.

³ D'altronde, l'osservazione di Groys va compresa nelle dinamiche recettive di un fenomeno artistico che è già stato, anni orsono, riscoperto grazie ad una profonda modificazione del clima culturale. Lo sviluppo di nuovi studi e di una nuova attenzione, non solo accademica e professionale, verso il futurismo avviene, in Italia, a partire inizialmente dagli anni '60, per accentuarsi dalla seconda metà degli anni '70 e trovare coronamento internazionale a Palazzo Grassi, con la grande mostra *Futurismo & Futurismi* del 1985, curata da Pontus Hulten. Claudia Salaris in un' intervista rilasciata a Giorgio Capozzo nel giugno 2010 per la rivista *Gli altri – La sinistra quotidiana* (www.glialtroonline.it) ricostruisce il clima degli anni che hanno reso possibile la riscoperta del futurismo, e chiude con un richiamo, analogo a quello fatto da Groys, a quel villaggio globale, generato dalla rete e che sarebbe stato anticipato dal movimento italiano: «La meraviglia che è internet è stata prevista dai futuristi. È stata annunciata dai poeti».

⁴ «Si deve usare il verbo all'infinito, perché si adatti elasticamente al sostantivo e non lo sottoponga all'io dello scrittore che osserva e immagina». F.T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 11 maggio 1912 (punto 2).

equivale a dire che il medium, la lingua scritta, con quel determinato ordinamento delle parti del discorso non è in grado di restituire una esperienza ormai modificata, ampliata, dalle innovazioni tecnologiche. Il concetto marinettiano di un «completo rinnovamento della sensibilità» avvenuto «per effetto delle grandi scoperte scientifiche» implica che la nostra relazione con il mondo venga modificata in modo profondo dai media. Va riletto con attenzione il passo tratto dal manifesto dell'11 maggio 1913, dove Marinetti riprende e approfondisce questioni già poste con il *Manifesto tecnico della letteratura futurista*: coloro che usano i nuovi (allora) mezzi di comunicazione (telefono, telegrafo), di trasporto (automobile, treno, aeroplano, transatlantico) o di informazione (il grande giornale quotidiano, la fotografia, il cinematografo) «non (corsivo nostro) pensano che queste diverse forme di comunicazione, di trasporto e di informazione esercitano sulla loro psiche una decisiva influenza»⁵. La velocità è l'elemento comune a queste diverse forme, la velocità nel trasportare cose e persone quanto notizie e comunicazioni⁶. La struttura della sintassi, così come quella del suo veicolo per eccellenza (il libro), sono elementi inadeguati a rendere conto di una radicalmente diversa condizione psicoperceptiva, inconsapevolmente vissuta da masse sempre crescenti di persone. Prima di McLuhan è Walter Benjamin a notare che il *medium* secondo cui si organizza la percezione sensoriale «non è condizionato soltanto in senso naturale, ma anche storico». Intendendo per storico quelle condizioni, che nell'andare del tempo, «modificano i modi e i generi della loro percezione sensoriale»⁷. L'aggiornamento della lista dei nuovi mezzi di comunicazione e informazione, cioè il primato odierno della digitalizzazione e della rete, costituiscono una ulteriore concretizzazione di quanto intuito da Marinetti (e poi, fra gli altri, da Benjamin, da Valery⁸, da McLuhan, e da Ong. In particolare quest'ultimo per la serrata e

⁵ F.T. Marinetti, *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà*, 11 maggio 1913, paragrafo *La sensibilità futurista*.

⁶ «Alla base della teoria futurista, insiste una concezione della modernità che è così vastamente produttiva in quanto va al di là dell'apologia della macchina e coglie l'essenziale novità costituita dalla rivoluzione dei mezzi di comunicazione». M. Calvesi, *Il futurismo e le avanguardie*, studio seminale dovuto a ricerche svolte dall'autore fin dagli anni '50, qui ripreso dal catalogo della mostra *Arte Italiana Presenze 1900-1954* tenutasi sempre a Palazzo Grassi nel 1989. Milano, Bompiani, 1989, p.64.

⁷ W. Benjamin *L'opera d'arte e la sua riproducibilità tecnica*. Torino, Einaudi 1966 (9° ed. 1977), p.24

⁸ Come esempio della riflessione di Valery su questi temi, si riportano un paio di passi da *Ipotesi*: «D'ora in poi, quando in qualche parte del mondo si scatenerà una battaglia, non vi sarà nulla di più semplice che farne risuonare il cannone per tutta la terra. ... Si potrà addirittura cogliere qualche particolare degli scontri, veder cadere gli uomini a seimila miglia di distanza, un trecentesimo dopo il fatto. E forse un giorno strumenti un poco più potenti, un poco più raffinati, permetteranno di agire a distanza non solo sui sensi dei viventi, ma anche sugli elementi più reconditi della psiche umana. Il legno è opaco in virtù della luce che vedono i nostri occhi, mentre non lo è per raggi più acuti. Scoperti tali raggi, la nostra idea di trasparenza è interamente trasformata. Gli esempi di trasformazioni consimili delle nostre idee e delle nostre attese sono tanto numerosi che mi arrischio a pensare questo: un giorno si riterrà che l'espressione 'vita

lucidissima analisi del rapporto fra forma mentis ed evoluzione tecnologica della scrittura ⁹ - chirografia, tipografia, videoscrittura-, analisi che qui viene in parte ripresa). I nuovi strumenti di comunicazione però, ritornando alle iniziali osservazioni di Groys, sarebbero vissuti inconsapevolmente oggi così come avveniva ai tempi di Marinetti, e il richiamo alle anticipazioni della prima avanguardia artistica del Novecento avrebbe dunque come scopo attivare la leggibilità critica del fenomeno odierno. La connessione, anche visiva fra un programma che permette l'evidenziazione grafica dei concetti/parole maggiormente ricorrenti in un testo (word cloud) e una futuristica pagina dalla sintassi decostruita, con la caratteristica discontinuità dei caratteri e degli stili, sembra palesare con chiarezza quale fosse il senso anticipatore delle esperienze delle avanguardie. Il loro *utopian google* avrebbe dunque almeno due valenze: per un verso non lasciare nell'inconsapevole passività coloro che utilizzano i media, abbandonati in una condizione di immersione che 'non pensa', e per altro verso desituare l'operare artistico rispetto al tempo del suo effettivo concretizzarsi. Una pagina futurista sarebbe così allo stesso tempo una consapevole e aggiornatissima adesione a quanto si veniva sperando a contatto con le profonde modificazioni indotte dai nuovi mezzi di trasporto e comunicazione, cioè un tentativo di aderire in maniera più precisa al cambiamento in atto nel proprio tempo e, simultaneamente, l'apertura verso il 'non ancora'. Il futurismo è tale, cioè volto al futuro, non solo perché accoglie, sia discutibile o meno il suo entusiasmo, quanto sta avvenendo sotto l'effetto della velocità (trasporti, comunicazioni, informazioni), ma perché sembra presagire un tempo a venire nel quale la relazione fra le persone, centinaia di milioni di persone, sarà proiettata su un nuovo piano relazionale reso possibile dalle innovazioni tecnologiche. Il wireless avrebbe dunque molto a che vedere con "l'immaginazione senza fili" scaturita dalla distruzione sintattica, o meglio dalla destrutturazione di un determinato ordine del discorso, non meno che di un determinato rapporto con la realtà che quell'ordine del discorso implica. Dunque la tensione che anima l' 'entusiasmo' futurista riguarda la relazione fra linguaggio e realtà, con quest'ultima sempre più, letteralmente, *mediata*, dall'innovazione tecnologica.

E' un sistema quello precedente, 'passatista', che doveva essere progressivamente smantellato, e lo smantellamento genera una lunga serie di prescrizioni, di manifesti che coinvolgono più o meno ogni ambito del rapporto fra arti, vita quotidiana e realtà. Ne sono toccate la letteratura, la pittura, la scultura, l'architettura, la musica, il teatro, il cinematografo, la danza, la fotografia. E, in ambito

interiore' fosse relativa solo a strumenti di produzione e ricezione». Scritto nel 1929, il testo è incluso nella raccolta *Sguardi sul mondo attuale*, a cura di Felice Ciro Papparo, pp. 45-46. Milano, Adelphi, 1994.

⁹ Walter J.Ong *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino 1986 (2012).

extra artistico, la tecnica, la scienza (chimica, matematica, fisica), la morale, la politica, la comunicazione, in vista di una futuristica ricostruzione dell'intero universo che richiede per essere realizzata un ampliamento sensoriale coinvolgendo ogni gradiente percettivo del contatto con l'altro e le cose.¹⁰ Se vi è però un ambito in particolare dove il futuristico 'solve et coagula' delle tradizioni e delle forme artistiche precedenti, passatiste, si concretizza, e dove si può intravedere quel senso anticipatore di ciò che, decenni dopo, sembra realizzarsi con la rete, questo ambito è rappresentato dal tipografico, un ambito apparentemente minore per la sperimentazione artistica, e che invece uno studioso e poeta come Vincenzo Accame, si chiede se non sia qui da riconoscerci l'apporto più influente del futurismo¹¹. Provenendo dalla sperimentazione letteraria (e da quella musicale) il futurismo genera le 'parole in libertà', mentre in ambito grafico/visivo abbiamo le tavole parolibere. Tale divisione ha una valenza soltanto orientativa, perché quel che accade nell'ambito della produzione tipografica (cosa che va distinta dai molti lavori sempre comunque paroliberi dei futuristi, a carattere chirografico, e disegnati) è piuttosto un ibridarsi delle diverse esperienze dell'immagine e della parola, in particolare destrutturando quest'ultima nel suo prodotto di maggior rilievo, il libro, considerato da Marinetti «mezzo assolutamente passatista di conservare e comunicare il pensiero»¹², nonché promuovendo la distruzione dei suoi contenitori per eccellenza (le biblioteche). Il libro è un mezzo che va trasformato dall'interno spezzando la griglia ortogonale, inserendo la discontinuità stilistica dei caratteri, utilizzando segni, disegni, grafemi, indirizzando la

¹⁰ Sono aspetti sui quali come è noto si è accentrata l'attenzione di Marshall McLuhan. Li ricorda sinteticamente Lucia Lamberti nella sua postfazione a *Counterblast*: «... the Italian Futurist writer Filippo Tommaso Marinetti had invented the expression *parole in libertà*, literally "words in freedom." On Marinetti's futurist page, words were free to move and combine in a myriad of ways resulting in a colourful montage of forms, dimensions and sounds capturing the 'speed' and the 'accelerated pace' of the new environment; readers were invited to plug in and play through all their senses and not only through their eyes. McLuhan understood that these new strategies to render movement and three-dimensional experiences on a flat surface were more than an artistic game or provocation. Though he was not the first to play with typographic renderings, he strove to "apply the method of art analysis to the critical evaluation of society.» M.McLuhan *Counterblast-1954 Edition*. Foreword by W. Terrence Gordon, Afterward by Elena Lamberti. Published by transmediale.II. Berlin, Transmediale/Kulturprojekte Berlin GmbH, 2011. Published by special arrangement with Gingko Press, Berkeley, Gingko Press Inc. 2011, pp.29-30

¹¹ Si tratta della questione riguardante il ruolo della prima delle avanguardie storiche rispetto all'evoluzione poetico-visuale successiva: «E' il caso del Futurismo, che affronta appunto la verbovisualità come momento essenziale del suo agire». V.Accame, *Il segno poetico – Materiali e riferimenti per una storia della ricerca poetico-visuale e interdisciplinare.*, Edizioni d'arte Zarathustra-Spirali Edizioni, Milano 1981 (prima edizione: Munt Press, Samedan 1977), pp.14-18. Accame riporta le opinioni di H.Heissenbüttel, L.Ballarini, L.De Maria, evidenziando un punto di vista personale relativamente distaccato rispetto a questo eventuale ruolo precursivo di Marinetti e del futurismo, pur riconoscendone comunque la rilevanza. Si ritornerà più avanti, sulla medesima questione entrando nel merito delle tavole parolibere.

¹² F.T.Marinetti, Bruno Corra, E.Settinelli, Arnaldo Ginna, G.Balla, Remo Chiti, *La cinematografia futurista*. Manifesto futurista pubblicato nel 9° numero del giornale «L'Italia Futurista», 11 settembre 1916.

rivoluzione «contro la così detta armonia tipografica della pagina, che è contraria al flusso e riflusso, ai sobbalzi e agli scoppi dello stile che scorre nella pagina stessa».¹³

Verso ciò cui si scaglia Marinetti, non è solo la coeva «bestiale e nauseante concezione del libro passatista e dannunziana»¹⁴, è la struttura stessa del libro così come si è venuta, tecnicamente, definendo dalle sue origini gutenberghiane. E' il mezzo principale della scrittura, veicolo e forma della conoscenza per antonomasia, che viene criticamente, aspramente rigettato. La complessità della polemica futurista può essere meglio compresa richiamando note argomentazioni di Walter Ong¹⁵ e ovviamente di McLuhan, consapevole quest'ultimo della rilevanza della posizione futurista rispetto al ruolo dei media. McLuhan vedeva nella stampa la prima macchina seriale, preparata, nelle sue linee portanti, dalla creazione dell'alfabeto e dalla fase chirografica¹⁶. Insomma il sistema

¹³ F.T.Marinetti, *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà*, 11 maggio 1913, paragrafo *Rivoluzione tipografica*. Una fra le ricadute più efficaci delle concezioni marinettiane, è riscontrabile in un altro dei grandi contributi creativi del futurismo, quello apportato dal pittore Carlo Carrà. Non si tratta solo di collages come il notissimo *Manifestazione interventista* (tempera e collage, 1914), o della raccolta *Guerrapittura* (1915), con le *Divagazioni medianiche* che meriterebbero di per se stesse un approfondimento, ma anche di opere relativamente meno note come *Cineamore* (1914-15), dove è la valenza della chirografia ad essere ulteriore motivo di interesse. E' nel complesso di questi contributi, di «queste prove» che, secondo Vittorio Fagone, Carrà «ha utilizzato la sapienza 'architettonica' del pittore e l'uso creativo della scrittura, tipico dei poeti futuristi. L'incontro con la nuova scrittura di Marinetti, in conclusione, si rivela positivo tanto per l'originale capacità di dar chiarezza e forza di enunciati a nuovi modelli di poetica, misurati dalla pittura, quanto nelle immissione al confine del campo tradizionale della scrittura, di nuovi modelli di comunicazione poetica che hanno vitalità per la loro formulazione visiva, per il diverso gradiente di lettura, per la capacità di mobilitare il confine tra scrittura e immagine. La scrittura futurista resta ancora una delle zone più interessanti da esplorare: in questo senso il contributo di Carrà potrà rivelarsi per molti versi non secondario». V.Fagone *Le tre stagioni di Carlo Carrà*, in Carlo Carrà, *Tutti gli scritti*, a cura di Massimo Carrà. Milano, Feltrinelli 1978, pp V-XLIV (p.XVIII).

¹⁴ F.T.Marinetti, *ivi*.

¹⁵ «Nel mondo del pensiero e dell'espressione, la stampa sostituì dunque il prolungato dominio dell'udito con quello della vista, la cui influenza era iniziata con la scrittura, ma che non avrebbe potuto imporsi col suo solo supporto. La stampa colloca inesorabilmente le parole nello spazio, più di quanto la scrittura non abbia mai fatto; quest'ultima infatti trasferisce solo le parole dal mondo del suono a quello dello spazio visivo, mentre la prima le fissa all'interno di questo spazio. Nella stampa il controllo della posizione è tutto (...) Naturalmente la maggior parte dei lettori non è affatto consapevole della serie di atti che hanno prodotto il libro stampato» Walter J.Ong, *op. cit.*, pp.173-174

¹⁶ Sono le ben conosciute e altrettanto discusse tesi del teorico canadese: «L'invenzione della tipografia è di per sé un esempio di applicazione della conoscenza di arti tradizionali a un particolare problema visivo (...)La meccanizzazione dell'arte degli amanuensi fu probabilmente la prima riduzione in termini meccanici di un'arte manuale. Vale a dire, essa fu la prima traduzione del movimento in una serie di fotogrammi statici o di inquadrature. La tipografia è per molti versi assimilabile al cinema, allo stesso modo in cui la lettura della stampa assimila il lettore a un proiettore cinematografico». M.McLuhan, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man* (1962, Toronto). Tr. it *La galassia Gutenberg*, di S.Rizzo. Roma, Editore Armando Armando, 1976 (2011), pp.202-204. E' evidente qui il portato, assimilato fino in fondo, di una intera fase di revisione critica dei linguaggi svolta dalle avanguardie, a partire appunto dal futurismo, e toccando esperienze successive, come quelle, in ambito Bauhaus, riguardanti, e valga solo come un esempio, il concetto di tipofoto in L.M.Nagy: *Dinamica di una grande città*, era «schema per un film

produttivo di un libro ¹⁷, avrebbe precorso quello della produzione automobilistica, però, futuristicamente, la realizzata, radicale, innovazione nei trasporti, produceva se considerata dal punto di vista della velocità e della simultaneità, una destrutturazione della originaria produzione seriale del testo. E dunque tendenzialmente almeno una più radicale destrutturazione della processualità seriale e ripetitiva tout court, cioè di quello stesso, decantato, mondo ‘meccanico’, di cui è già intravedibile il venir meno per il sopravanzare delle tecnologie basate sull’elettricità.

Rispetto alla fruizione, lo sperimentare futurista sulla composizione tipografica è come se forzasse continuamente l’attenzione del lettore per trasformarne la presenza silente, in una forma di partecipazione e di adesione alla proposta artistica oppure per provocarne l’irritazione e la netta, non meno polemica, opposizione. Il lento processo che ha portato all’ ‘invisibilità’ della scrittura, grazie al suo avvenuto, e interiorizzato, apprendimento ¹⁸, la condizione di doppio isolamento del mittente e del ricevente, è contro ciò cui si scagliano le dichiarazioni dei futuristi. Decostruire la sintassi, distruggere lo stesso ordinamento della griglia tipografica del libro, alterare, dall’interno della pagina, la regolarità visiva che contribuisce in modo essenziale all’invisibilità della pagina stessa (cioè alla invisibilità di un determinato svolgersi del pensiero che l’ordinamento sintattico/tipografico rende possibile) sono le fasi che permetteranno di ritrovare la dimensione sonora, auditiva della parola e a far conflagrare la sua dimensione visiva. Il recupero del valore sonoro della parola poetica, assumendone l’originaria valenza essenzialmente declamatoria, orale, e soprattutto pubblica, fatta cioè per essere presentata e interpretata non davanti ad un solo lettore, permette a Marinetti di rileggere l’intera evoluzione della poesia per liberarla «dai ceppi e dalle regole» che hanno costretto in passato l’«ebrietà lirica». Non è la scrittura ciò da cui parte la poesia, ma il suo essere detta, pronunciata, letteralmente dai «fiati» dei poeti. Nel paragrafo *Ortografia libera espressiva*, facente parte del già citato Manifesto del 11 maggio 1913, e da cui

contemporaneamente tipofoto». L.M.Nagy, *Pittura fotografia film*, nuova edizione a cura di Antonio Somaini. Torino, Einaudi 2010, pp. 120-135.

¹⁷ McLuhan vedeva «nell’invenzione della tipografia (...) la prima merce ripetibile uniformemente, la prima catena di montaggio e la prima produzione di massa», *op. cit.*, p. 202

¹⁸ Lo rilevava, anche in questo antesignano, Ferdinand De Saussure: «(...) a scuola si insegna secondo i libri e per mezzo dei libri; la lingua appare regolata da un codice e questo codice è esso stesso una regola scritta, sottomessa a un uso rigoroso, l’ortografia: ecco ciò che conferisce alla scrittura una importanza primaria. Si finisce col dimenticare che si impara a parlare prima che a scrivere, e il rapporto naturale è capovolto». F. de Saussure, *Corso di Linguistica generale*, Bari, Laterza, UL, Bari, 1970, p. 37.

sono tratte le citazioni ora riportate, le diverse versificazioni (metrica tradizionale, verso libero e infine le parole in libertà) sono riprese sulla base della performatività via via sempre più accentuata che mira a «liberamente deformare, riplasmare le parole, tagliandole, allungandole, rinforzandone il centro o le estremità, aumentando o diminuendo il numero delle vocali e delle consonanti» (ivi). La tendenza che Marinetti definisce ‘naturale’ verso l’onomatopea utilizza il ‘fiato’ del poeta, la speciale declamazione futurista, per riscoprire la valenza vocale e musicale degli «accordi onomatopeici», dei «riassunti di rumori» (ivi). Ciò a cui aprono queste indicazioni di Marinetti è l’aspetto essenzialmente performativo della parola, e tutto il paroliberismo può essere ascritto ad «un clima generale di declamabilità», che contravverrebbe «una delle tendenze maggiori della poesia moderna, che è scritta per essere letta, non detta»¹⁹. La declamabilità aveva d’altronde nelle abilità di Marinetti e nel «suo carattere decisamente ‘orale»²⁰ una profonda ragion d’essere. La declamabilità, il ‘fiato’, l’attenzione all’onomatopeico sono gli aspetti di una assunzione di corporeità della parola, che transita dallo spazio neutro della pagina, allo spazio vissuto della piazza e del teatro di varietà. La parola declamata è una parola pubblica, che viene resa manifesta. In questo passaggio vi è un elemento di grande interesse *comunicativo*: cioè la connessione fra declamazione (poetica) e la dichiarazione di intenti (il manifesto), testo da leggere ad alta voce, e non certo nello spazio privato della usuale lettura, distribuito non di rado in migliaia e migliaia di copie in forma di volantino.

Quello che avviene sul piano performativo e orale, trova corrispondenza nella sperimentazione visiva, dove la medesima pagina può contenere una ventina di diversi tipi di caratteri e a più colori, una rivoluzione «diretta contro la così detta armonia tipografica della pagina»²¹. La prova dal punto di vista letterario più impegnativa di Marinetti è *Zang Tumb Tumb* «monumento storico del paroliberismo»²² come lo ha definito Luciano De Maria dove le molte dichiarazioni dei manifesti, la precettistica sperimentale che enunciano, trovano un raro punto di rispondenza fra poetica e poesia. Il titolo dell’opera oscilla fra due versioni, quella della copertina più sopra riportata, e la seguente, *Zang Tumb Tuuum*, frontespizio seguito dalla specifica di luogo e tempo: *Adrianopoli Ottobre 1912*. Si tratta di un episodio bellico delle guerre balcaniche fra i turchi dell’Impero Ottomano e i

¹⁹ L. De Maria, *Introduzione. Marinetti poeta e ideologo*. In F.T. Marinetti *Teoria e invenzione futurista*, prefazione di A. Palazzeschi, introduzione, testo e note di L. De Maria. Milano, Arnoldo Mondadori Editore 1968, p. LV

²⁰ Ivi

²¹ F.T. Marinetti, *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà*, 11 maggio 1913, paragrafo *Rivoluzione tipografica*.

²²) L. De Maria, *op.cit.* , p. LIII

bulgari restituito con una concitazione da testimone diretto, in prima linea, descrivendo la simultaneità degli avvenimenti che avvengono tutt'intorno, fra scoppi di munizioni, spostamenti di truppe, fucilazioni di massa, azioni belliche, dispacci militari, ed efficaci particolari del paesaggio: nuvole viste come sculture fluide e montagne malleabili, pianure contemplate dall'alto da un corrispondente di guerra che è anche aviatore. *Zang* si presenta come una sorta di grande affresco, o meglio un nastro di eventi ²³, in cui non vi è uno sviluppo narrativo della vicenda, ma il tentativo di restituire simultaneamente diversi accadimenti ad intensità variabile. Il tradizionale sfogliare le pagine è in qualche modo una condizione ancora necessaria mantenendosi comunque il formato libro, però non di rado il lettore viene costretto a girare il volume di 90°. La scrittura viene letteralmente sottratta alla sua usuale invisibilità e restituita ad una visività assolutamente inconsueta, rendendo certo faticosa la lettura 'solitaria' del testo, ma allo stesso tempo aprendo verso settori estremamente fecondi di sperimentazione per gli anni a venire (si pensi alla poesia visiva, alla poesia concreta). Vengono sfruttate a fondo le possibilità di restituzione tipografica degli aspetti acustici e rumoristici, con il ricorso a moltissime onomatopee. Il testo viene completamente privato della punteggiatura, affidando alla spazialità del bianco la funzione di pausa dalla lunghezza variabile all'interno ad una singola riga, e fra righe e righe. Vengono composti elenchi e sottoelenchi, inclusi grafici, figure schematiche, e si utilizzano i segni basilari della matematica per descrivere sinteticamente gli accadimenti stessi ²⁴. Ad esempio nella *Carta sincrona* che chiude il paragrafo *Mobilizzazione* di *Zang Tumb Tumb*, vi è un precipitato di tempi ed eventi diversi, animati dalla loro sonorità, la cui visualizzazione è data da brevi descrizioni (disposte orizzontalmente o verticalmente) che ricordano non certo la struttura usuale della pagina di un testo, ma una cartografia. Queste brevi descrizioni vengono incolonnate a sinistra e a destra e raggruppate direzionalmente al fine di meglio evidenziare la simultaneità degli accadimenti – e l'intersecarsi di suoni rumori colori - senza sia più possibile distinguere fra avvenuto e avveniente, fra immaginato, ricordato e percepito. Il tempo viene spazializzato come un succedersi di fatti sonori, per questo non 'scorre', ma si deposita sulla pagina come una paratassi visiva, distribuita graficamente sfruttando tutte le potenzialità allora permesse dal medium tipografico. L'insieme a stampa sembra accennare non solo ad una mappa, ma anche, data la vivezza di descrizioni sonore di cui è costellato, ad una

²³ In effetti la più grande delle tavole parolibere di Marinetti, e che riguarda il medesimo episodio bellico, *Bombardment d'Adrinopole*, è una china su carta di cm 23 (base) x cm 116 (altezza), dunque una sorta di nastro verticale. È stata esposta per la prima volta alla Fondazione Stelline di Milano alla mostra *F.T. Marinetti=Futurismo* (Milano 2009).

²⁴ Da cui deriva l'immediatezza visiva del paragone grazie al segno di uguaglianza (=), la destrutturazione della sintassi per privilegiare procedimenti paratatticamente addizionali o sottrattivi (+ -), la serialità quantitativa di una moltiplicazione (x) per rendere l'eccesso, la moltitudine, l'accumulo.

partitura. Una freccia che descrive la discesa di un biplano bulgaro dall'alto al basso della pagina/orizzonte, è ciò che resta di un'immagine di successione temporale.

Marinetti non si è limitato a lavorare dentro e fra le pagine, ma ha provato anche a forzare la forma dell'oggetto libro. Nell'edizione in francese del suo *Les mots en liberté futuristes* (1919), inserisce delle tavole ripiegate, apribili, di formato fra loro diverso, che ricordano, nell'utilizzo, delle carte geografiche presenti in un volume di viaggi. Spiccano per la loro originalità anche nella complessa e variegata sperimentazione delle avanguardie storiche, e testimoniano bene della qualità astratto-tipografica di Marinetti ²⁵, in un ambito, quale è quello della produzione parolibera, che rappresenta una vera e propria esplosione di materiali, pubblicazioni e formati grafici, di cui non è facile poter redigere una raccolta completa ²⁶. La disintegrazione della linearità della scrittura/lettura si concretizza sulla pagina/foglio «in un linguaggio impossibile da controllare, perché portato ai confini della logica e dell'impaginato»²⁷. Di questo operare ai margini tipografici e concettuali dei due macro ambiti della parola e dell'immagine, le tavole incluse in *Les mots en liberté* sono particolarmente indicative per comprendere cosa implichi la 'planarità' del testo marinettiano, cioè il suo essere «caratterizzato da forme di interazione e di fusione fra il verbale e il visivo»²⁸. In *Montagne + strade + vallate x Joffre*, - pubblicata una prima volta nel 1915, riproposta poi nel volume citato con un nuovo titolo in francese che modifica in modo più narrativo l'originaria addizione parattattica della versione italiana: *Après la Marne Joffre visita le front en auto* -, l'immagine ha una complessiva valenza cartografica, dove le stesse lettere, in particolare le S e le M, richiamerebbero le serpentine di una strada fra il saliscendi delle montagne. Un paesaggio osservato simultaneamente dall'alto (come dall'aereo, mezzo particolarmente amato da Marinetti) e anche - considerando le disposizioni grafiche delle grandi vocali isolate, la presenza di grafemi,

²⁵) «Notevole è infine l'astrattismo tipografico di Marinetti». C. Salaris, *Storia del Futurismo*-Libri giornali manifesti, p. 96. Roma, Editori Riuniti, 1992 (II edizione riveduta e ampliata)

²⁶ Cfr. Francesca Polacci, *Guardare declamare leggere: performatività delle tavole parolibere futuriste*, pubblicato su *Mantichora-Universi teatrali. Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle arti performative* (Università di Messina), 2011, p.568 e anche la relativa nota 3 con riferimento alle *Tavole parolibere futuriste* (1912-1944).

²⁷ *Futurismo & futurismi*, op. cit. Sessione *Dizionario del futurismo*, voce «Tipografia e grafica». Germano Celant, estensore della voce, si sta riferendo in generale alla produzione dei «poemi paroliberi» dove «liberate dalle catene della proposizione edel periodo, le parole iniziano a spostarsi sul foglio, costituiscono costellazioni di arabeschi calligrafici, dimostrano la loro libertà ed indipendenza da un sistema di coordinate di lettura, vivono la loro vita, senza gerarchie e sudditanze». (p. 598).

²⁸ Su analoghe questioni e in riferimento agli studi, fra altri, della stessa Polacci si veda anche di Bart Van den Bossche (Università di Lovanio – KU Leuven) il saggio *Mots en liberté? Testualità e formati editoriali nel libro futurista* compreso in: Bart Van den Bossche, Giuseppe Manica, Carmen van den Bergh (eds), *Azione/Reazione. Il futurismo in Belgio e in Europa*, (pp. 233-248). Firenze, Franco Cesati Editore, 2012. Il saggio sonda le diverse modalità e strategie comunicative del futurismo, in particolare marinettiano (p.244).

onomatopée, invocazioni, segni matematici, elenchi di cifre - ad altezza uomo, o meglio ad altezza veicolo: uno sguardo, e soprattutto un sentire, rapido, immerso fra le cose, come può avvenire durante un viaggio in automobile sul fronte di una battaglia da poco conclusa. Doppio punto di vista, dall'alto, e immerso 'dentro', per generare una *verbalisation dynamique de la route*, grazie ad un intenso processo di stretching dei due ambiti tradizionalmente ben distinti del verbale e del visivo. Collassamento rapido dei due grandi dispositivi d'ordine dal Rinascimento in poi: l'ordinamento tipografico di un testo a stampa, e la non meno ordinata costruzione prospettica della *res extensa*. Dove posizionare ora il punto di vista? E come descrivere quanto sta accadendo? Soprattutto se nella descrizione deve essere restituita la simultaneità sinestetica di paesaggio, esclamazioni (basti osservare la particolarissima costruzione di un appellarsi reciproco dei due viaggiatori, mentre la velocità dell'automobile letteralmente provoca uno svanire di quanto si vengono dicendo: *Mon Ami, Ma petite*), i duri rumori, e il loro ripetersi, tipici di una guerra in atto.

La soluzione è quella di considerare la 'planarità' che trasforma lo stesso foglio tipografico in un luogo di eventi, qualcosa che richiama una ben più tarda concezione della pittura che accosterà quest'ultima comunque al *Flatbed* tipografico²⁹. Cioè, tornando a Marinetti, una superficie per la ricomposizione di una scena vissuta, fondendo insieme pagina, foglio, partitura. Il che implica che una tavola parolibera di questo tipo, concretizza non solo il senso di simultaneità e di polisensorialità dell'esperienza vissuta, ma avverte il valore contestuale di quella medesima esperienza, e prova a non tanto a riprodurla, quanto a ricostruirla mediante il montaggio di elementi predefiniti, quali sono, ad esempio, i caratteri mobili di un contenitore tipografico. Ricostruzione che mira al superamento degli ambiti disciplinari, così che la tavola parolibera potrebbe essere considerata l'iniziale strutturarsi di un display audiovisivo vocato al coinvolgimento dello spettatore.

²⁹ Cfr. Polacci, *op cit*, p.580, con riferimento, nello specifico a Robert Rauschenberg. Ma è riferimento che potrebbe essere esteso al concetto di *Field Painting* in Jasper Johns, considerando anche l'attenzione di quest'ultimo per i numeri, le lettere dell'alfabeto e le carte geografiche.