

CLAUDIA SALARIS

**FUTURISMI NEL MONDO
FUTURISMS IN THE WORLD**

COLLEZIONE ECHAUREN SALARIS



**Gli
Orl**

A Isabella Musolino, compagna di viaggio in questo giro del mondo
To Isabella Musolino, travelling companion on this journey round the world

La Fondazione Echaurren Salaris e la casa editrice Gli Ori ringraziano le istituzioni che, sin dall'esordio, hanno appoggiato il progetto della pubblicazione dei volumi dedicati alla collezione Echaurren Salaris: la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea con la soprintendente Maria Vittoria Marini Clarelli e l'Accademia Nazionale di San Luca con il segretario generale Francesco Moschini. Un ringraziamento è dedicato a Vivien Greene, senior curator del Solomon R. Guggenheim Museum di New York.

Un particolare riconoscimento va a due indispensabili collaboratori e interlocutori, Riccardo Sozio e Bruno Tonini, con i quali la Fondazione Echaurren Salaris ha condiviso quotidianamente per anni un impervio percorso di ricerca.

Una menzione speciale è per Francesca Barbi Marinetti, che sta seguendo con attenzione tale iniziativa. E grazie a Antonella Sgambati per la sua collaborazione.

Alla realizzazione di questa opera hanno portato il loro contributo anche Enrico Bittoto, Riccardo Boglione, Adriano Carlesi, Giacomo Coronelli, Stefano Dello Schiavo, Cesare G. De Michelis, Lucia Di Maio, Gábor Dobó, Serena Fineschi, Mariann Gergely, Jadwiga Glusiec, Benedikt Hjartarson, Giovanni Milani, Sandra Kļaviņa, Elizabeth Phillips, Roberto Rodriguez, Gianfranco Sanguinetti, Anna Thorsdóttir, Georgina Torello, nonché Huw Evans, traduttore e acuto redattore. Ad essi un sincero grazie.

Inoltre, un pensiero riconoscente va a tutti coloro che hanno sostenuto tale impresa con le loro recensioni, tra cui Arianna Antoniutti, Armando Audoli, Eric Bulson, Mario Chiabrandò, Lauretta Colonnelli, Giuseppe Dierna, Carla Di Donato, Massimo Duranti, Diego Gabutti, Andrea Kerbaker, Vincenzo Mollica, Ilaria Oliva, Livio Quagliata, Miro Renzaglia, Nanni Riccobono, Mirella Serri e Paolo Vercesi.

The Fondazione Echaurren Salaris and the publishing house Gli Ori would like to thank the institutions that, from the outset, have given their support to the project of publication of the volumes devoted to the Echaurren Salaris collection: the Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea and its curator Maria Vittoria Marini Clarelli and the Accademia Nazionale di San Luca and its secretary-general Francesco Moschini. Our thanks also go to Vivien Greene, senior curator of the Solomon R. Guggenheim Museum in New York.

In particular an acknowledgment must be expressed to two indispensable collaborators and interlocutors, Riccardo Sozio and Bruno Tonini, with whom for years the Fondazione Echaurren Salaris has been sharing an eventful daily journey of research. A special mention to Francesca Barbi Marinetti, who is closely following this enterprise. And thanks to Antonella Sgambati for her collaboration.

Others who have contributed to the realization of this work include Enrico Bittoto, Riccardo Boglione, Adriano Carlesi, Giacomo Coronelli, Stefano Dello Schiavo, Cesare G. De Michelis, Lucia Di Maio, Gábor Dobó, Serena Fineschi, Mariann Gergely, Jadwiga Glusiec, Benedikt Hjartarson, Giovanni Milani, Sandra Kļaviņa, Elizabeth Phillips, Roberto Rodriguez, Gianfranco Sanguinetti, Anna Thorsdóttir, Georgina Torello, as well as Huw Evans, translator and sharp-eyed editor. To them a sincere thank.

In addition, we would like to express our gratitude to all those who have supported the undertaking with their reviews, including Arianna Antoniutti, Armando Audoli, Eric Bulson, Mario Chiabrandò, Lauretta Colonnelli, Giuseppe Dierna, Carla Di Donato, Massimo Duranti, Diego Gabutti, Andrea Kerbaker, Vincenzo Mollica, Ilaria Oliva, Livio Quagliata, Miro Renzaglia, Nanni Riccobono, Mirella Serri and Paolo Vercesi.

Realizzazione del volume | *Realization*
Gli Ori, Pistoia

Traduzioni | *Translations*
Huw Evans

Fotografie | *Photographs*
Massimiliano Ruta pp. 54, 397, 399, 403

Prestampa e stampa | *Preprint and Print*
Bancocchi & Vivaldi, Pontedera

Copertina | *Cover*
Gösta Adrian-Nilsson, 1917 ca.

© Copyright 2015
per l'edizione | *for edition*
Fondazione Echaurren Salaris, Roma,
Gli Ori, Pistoia

per testi e immagini | *for texts and images*
Fondazione Echaurren Salaris
ISBN 978-88-7336-534-1
Tutti i diritti riservati | *All rights reserved*

www.gliori.it
www.fondazioneechaurrensalaris.it

Finito di stampare nel mese di agosto 2015
Printed in August 2015

SOMMARIO | CONTENTS

Claudia Salaris UNA NUOVA FRONTIERA A NEW FRONTIER	5
Filippo Tommaso Marinetti LE FUTURISME MONDIAL. MANIFESTE À PARIS WORLD FUTURISM. MANIFESTO TO PARIS	19
ARGENTINA	24
AUSTRIA	48
BELGIO BELGIUM	62
BOLIVIA	134
BRASILE BRAZIL	136
BULGARIA	156
CANADA	162
CECOSLOVACCHIA CZECHOSLOVAKIA	166
CILE CHILE	222
CROAZIA CROATIA SERBIA SLOVENIA	240
CUBA	254
DANIMARCA DENMARK	266
ECUADOR	268
EGITTO EGYPT	274
ESTONIA	284
FINLANDIA FINLAND	310
FRANCIA FRANCE	324
GERMANIA GERMANY	520

GIAPPONE JAPAN	574
GRAN BRETAGNA GREAT BRITAIN	602
GUATEMALA	646
ISLANDA ICELAND	650
LETTONIA LATVIA	652
LITUANIA LITHUANIA	666
MESSICO MEXICO	686
NORVEGIA NORWAY	714
OLANDA THE NETHERLANDS	716
PERÙ PERU	724
POLONIA POLAND	740
PORTOGALLO PORTUGAL	772
PORTO RICO PUERTO RICO	806
ROMANIA	810
RUSSIA	822
SPAGNA SPAIN	966
STATI UNITI UNITED STATES	1036
SVEZIA SWEDEN	1120
SVIZZERA SWITZERLAND	1128
TURCHIA TURKEY	1152
UNGHERIA HUNGARY	1158
URUGUAY	1184
BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA SELECTED BIBLIOGRAPHY	1203
INDICE DEI NOMI INDEX OF NAMES	1215

UNA NUOVA FRONTIERA | A NEW FRONTIER

Il futurismo è ormai noto in tutti e cinque i continenti, tanto è vero che fin dal Giappone arrivano continui inviti per conferenze ed esposizioni e gruppi di giovani entusiasti confessano in lunghe lettere che han cominciato a togliere dalle pareti delle loro stanze riproduzioni di Raffaello e di Leonardo, per metterci fotografie e stampe dei quadri dei pittori futuristi.

Luciano Folgore, *Negli hangars del futurismo*, 1914

Sin dall'esordio il futurismo ha incontrato grandi difficoltà nel suo stesso paese. Non era facile essere futuristi sia nell'Italia dell'inizio del ventesimo secolo, nazione schiacciata da un grande passato, sia negli anni del regime, quando i settori più conservatori della cultura fascista tentarono di emarginare questo movimento. E dopo la fine della seconda guerra mondiale, a causa del coinvolgimento con il fascismo, per il futurismo non fu facile essere valutato con quel distacco necessario a formulare un giudizio obiettivo. Da allora, tuttavia, gli studi sono andati avanti e, a dispetto delle difficoltà dettate da preclusioni d'ordine non solo ideologico ma anche culturale, si può dire che il futurismo abbia finalmente ottenuto il legittimo riconoscimento in Italia come all'estero.

Un'operazione analoga a quella svolta dagli esperti nel corso di diversi decenni per far conoscere il futurismo nei suoi molteplici aspetti è ciò che oggi si prospetta sul terreno dei legami tra il movimento italiano e le altre avanguardie. Questo nodo davvero cruciale è il campo in cui si posso verificare le più interessanti e inaspettate scoperte. Il presente lavoro intende attraversare proprio tale nuova frontiera con l'ambizione di fornire un punto di vista inedito nel valutare quel

Futurism is now known on all five continents, so much so that invitations to hold lectures and exhibitions are arriving continually from as far away as Japan and groups of young enthusiasts are confessing in long letters that they have started to take down reproductions of Raphael and Leonardo from the walls of their rooms and put up photographs and prints of pictures by Futurist painters instead.

Luciano Folgore, *Negli hangars del futurismo*, 1914

Right from the outset Futurism encountered great difficulties winning recognition in its own country. It was not easy to be a Futurist either in the Italy of the early 20th century, a nation crushed by its illustrious past, or in the years of the Fascist regime, when the more conservative sectors of its culture tried to side-line the movement. And after the end of the Second World War, owing to its involvement with Fascism, it was hard for Futurism to be appraised with the detachment needed to come up with an objective judgement. Since then, however, studies have gone ahead and, despite the difficulties arising from obstacles of not just an ideological character but also a cultural one, it can be said that Futurism

complesso intreccio di rapporti che costituirono con le loro storie particolari la grande storia dell'avanguardia primonovecentesca.

Nato a Milano, il futurismo non fu un fenomeno esclusivamente nazionale, infatti ebbe un carattere che potremmo definire *glocal*, essendo legato al territorio da robuste radici e al tempo stesso programmaticamente teso al confronto internazionale. Del resto, il cosmopolitismo caratterizzò la stessa biografia del fondatore Filippo Tommaso Marinetti, che per le sue origini appariva ai contemporanei un esotico *déraciné*. Italiano nato in Egitto, di formazione francese, prima di lanciare il futurismo si era fatto conoscere nei circoli della cultura ufficiale parigina come autore franco-italiano, collaboratore assiduo di riviste francesi e direttore della rassegna internazionale "Poesia", che dal 1905 al 1909 ospitò autori francesi, belgi, italiani, britannici, americani, tedeschi, russi, spagnoli, portoghesi, sudamericani, polacchi, greci ecc. Questa testata fu anche la prima tribuna del futurismo, movimento che, grazie ai legami intessuti da suo creatore, riuscì a penetrare in Belgio, Francia, Germania, Gran Bretagna, Spagna, Russia e, con un sapiente uso dei mass-media, approdò nelle Americhe e dall'altra parte del globo, in Giappone, influenzando non poco sulle avanguardie mondiali.

Marinetti fu un intellettuale cosmopolita per lingua, formazione, contatti e frequentazioni, una specie rarissima nell'Italia del tempo. Negli anni d'oro del futurismo guadagnò il soprannome di «Caffeina d'Europa» per l'energia impiegata nel sostenere i principi della sua scuola attraverso esposizioni, conferenze, manifesti e pubblicazioni. Grazie a questa dinamica azione promozionale mise in circolazione quei fecondi impulsi che prepararono il terreno agli altri *ismi* del Novecento. Peraltro, già all'epoca alcuni esponenti del modernismo internazionale riconobbero al movimento marinettiano il merito di essere il precursore delle

has at last gained the recognition it deserves in Italy and abroad.

An operation analogous to the one carried out by experts over the course of several decades to present Futurism in its multiple aspects is what is needed today on the level of the links between the Italian movement and the other avant-gardes. This truly crucial area is the one in which the most interesting and unexpected discoveries can be made. This work sets out to cross this new frontier with the aim of providing a fresh perspective from which to evaluate the complex tangle of relations whose individual stories make up the broader history of the avant-garde in the early 20th century.

Although born in Milan, Futurism was not an exclusively Italian phenomenon. In fact it had a character we could define as *glocal*, as it had deep roots in the territory and yet was programmatically inclined to an international comparison. Moreover, cosmopolitanism was characteristic of the background of its founder Filippo Tommaso Marinetti, whose origins made him look like an exotic *déraciné* to his contemporaries. An Italian born in Egypt and educated in French, before launching Futurism he had made himself known in the circles of official Parisian culture as a Franco-Italian author, regular contributor to French magazines and editor of the international review *Poesia*, which from 1905 to 1909 published writers from France, Belgium, Italy, Great Britain, the United States, Germany, Russia, Spain, Portugal, South America, Poland, Greece, etc. This periodical was also the first mouthpiece of Futurism, a movement that, thanks to the links forged by its creator, was able to penetrate Belgium, France, Germany,

nuove correnti artistiche. Tra questi, Karel Teige, figura di spicco dell'avanguardia ceca, sul finire degli anni Venti sostenne che «le teorie futuriste in quanto tali ebbero un'ampia portata ed esercitarono un'influenza rigeneratrice e rivoluzionaria», ammettendo inoltre che Marinetti era «stato il promotore della moderna attività di massa» e nei suoi manifesti già erano presenti «molti presupposti teorici dell'orfismo, del dadaismo, del surrealismo e del poetismo».¹

Ma non tutti gli artisti d'avanguardia erano disposti a riconoscere questo ruolo e molti di loro spesso tendevano a sminuire, o negare, l'influenza del futurismo. Emblematico è stato il caso di Ezra Pound, che nel lanciare il vorticismismo a Londra nel 1914 aveva rifiutato drasticamente qualsiasi discendenza dal gruppo italiano, arrivando a definire Marinetti un «cadavere».² Tuttavia, poi ribaltò il giudizio sprezzante con questa tardiva ammissione: «Lo scrittore [...] verso il quale confesso molti debiti di gratitudine è Marinetti. Marinetti e il Futurismo hanno dato una grande spinta a tutta la letteratura europea. Il movimento che io, Eliot, Joyce e altri abbiamo iniziato a Londra non sarebbe stato, senza il Futurismo».³ Tale punto di vista trova conferma in una lettera del 1936, che riproduciamo in questa pubblicazione, in cui il poeta statunitense sosteneva che la sua ammirazione per Marinetti era nata dalla constatazione che egli aveva afferrato alla radice

1. Karel Teige, *F.T. Marinetti + modernismo italiano + futurismo mondiale*, in Id., *Arte e ideologia. 1922-1933*, a cura di Sergio Corduas. Traduzioni di Sergio Corduas, Antonella D'Amelia e Barbara Zane, Torino, Einaudi, 1982, pp. 100-101. Il testo *F.T. Marinetti + italská moderna + světový futurismus* è uscito sulla rivista "ReD", Praha [Praga], II, 6, unor [febbraio] 1929.

2. La definizione poundiana «Marinetti is a corpse» si trova nel testo *Vortex*, in "Blast", edited by Wyndham Lewis, London, I, No.1, June, 20th, 1914, p. 154.

3. [S.f.], *Pubblicazioni e giudizi sul futurismo*, in Fillia, *Il futurismo*, Milano, Sonzogno, 1932, p. 120. L'opinione di Pound è apparsa per la prima volta sul giornale "La Stampa" di Torino.

Britain, Spain and Russia and, through skilful use of the mass-media, reach the Americas and, on the other side of the globe, Japan, exercising no small influence on the world's avant-gardes.

Marinetti was a cosmopolitan intellectual by language, education, and associations: a very rare bird in the Italy of the time. In the golden years of Futurism he earned the nickname 'Caffeine of Europe' for the energy with which he sustained the principles of his school through exhibitions, lectures, manifestos and publications. Thanks to this dynamic promotional activity he began circulating the fertile impulses that prepared the ground for the other *isms* of the 20th century. What is more, even at the time some exponents of international modernism recognized that Marinetti's movement was the precursor of the new artistic currents. One of them, Karel Teige, a prominent figure in the Czech avant-garde, not only declared towards the end of the 1920s that 'Futurist theories as such were of far-reaching scope and exercised a regenerative and revolutionary influence', but admitted that Marinetti had 'been the promoter of modern mass activity' and that 'many of the theoretical premises of Orphism, Dadaism, Surrealism and Poetism' were already present in his manifestos.¹

But not all avant-garde artists were ready to acknowledge this role and many of them tended to play

1. Karel Teige, 'F.T. Marinetti + modernismo italiano + futurismo mondiale', in id., *Arte e ideologia. 1922-1933*, ed. by Sergio Corduas. Translations by Sergio Corduas, Antonella D'Amelia and Barbara Zane, Turin: Einaudi, 1982, pp. 100-1. The original text 'F.T. Marinetti + italská moderna + světový futurismus' was published in the magazine *ReD*, Prague, II, 6, February 1929.

il problema dell'arte moderna, tenendolo ben saldo nelle mani per un quarto di secolo. Un'azione riassumibile nello slogan «MAKE IT NEW».

Nel quadro delle tangenze e influenze, si può ricordare come il futurismo pittorico, che aveva accolto dal cubismo la grammatica della scomposizione, a sua volta abbia restituito all'avanguardia francese spunti che furono recepiti da Marcel Duchamp e Francis Picabia. Proprio in occasione dell'*International Exhibition of Modern Art*, allestita all'Armory di New York nel 1913, che fece conoscere l'arte moderna europea al pubblico americano, il critico John Nilsen Laurvik nel libro *Is it art? Post-Impressionism, Cubism, Futurism* presentò Duchamp come futurista e pubblicò una fotografia intitolata *The Futurist Brothers*, che ritraeva il pittore francese con i suoi fratelli, Jacques Villon e Raymond Duchamp-Villon.⁴ Suggestioni futuriste furono recepite anche da Robert Delaunay e Fernand Léger, esponenti dell'orfismo, la corrente sostenuta da Guillaume Apollinaire. Quest'ultimo si fece promotore d'una grande alleanza tra le nuove tendenze artistiche, lanciando nel 1913 il manifesto *L'Antitradition futuriste*, in cui offriva in omaggio «rose» ai protagonisti dell'avanguardia e «merde» ai passatisti. Dietro lo stimolo delle parole in libertà lo stesso poeta realizzò quei *Calligrammes* grazie ai quali finì per essere considerato il promotore della poesia-immagine nel milieu

4. Cfr. John Nilsen Laurvik, *Is it Art? Post-Impressionism, Futurism, Cubism*, New York, The International Press, 1913.

down, or flatly deny, the influence of Futurism. Emblematic was the case of Ezra Pound who, when launching the movement of Vorticism in London in 1914, had completely rejected any derivation from the Italian group, going so far as to call Marinetti a 'corpse'.² But he was to overturn this dismissive judgement with the belated admission: 'The writer [...] to whom I must confess many debts of gratitude is Marinetti. Marinetti and Futurism gave a great fillip to all European literature. The movement that I, Eliot, Joyce and others started in London would not have existed but for Futurism'.³ This point of view found confirmation in a letter of 1936, reproduced in this publication, in which the American poet declared that his admiration for Marinetti stemmed from the realization that he had grasped the problem of modern art by the root, holding it firmly in his hands for a quarter of a century. An action that could be summed up in the slogan 'MAKE IT NEW'.

From the perspective of points of contact and influences, it should be pointed out that Futurist painting, which had borrowed from Cubism the grammar of the breakdown of form, had in turn given ideas to the French avant-garde that were taken up by Marcel Duchamp and Francis Picabia. Published on the occasion of the *International Exhibition of Modern Art* staged at the Armory in New York in 1913, which introduced the American public to modern European art, the critic John Nilsen Laurvik's book *Is It Art? Post-Impressionism, Cubism, Futurism* presented Duchamp as a Futurist and was illustrated with a photograph entitled 'The Futurist Brothers', portraying the French painter with his brothers Jacques Villon and Raymond Duchamp-Villon.⁴

Futurist ideas were also taken up by Robert Delaunay and Fernand Léger, exponents of Orphism, the

2. Pound's statement 'Marinetti is a corpse' is to be found in the text 'Vortex', in *Blast*, ed. by Wyndham Lewis, London, I, 1, 20 June 1914, p. 154.

3. [Unsigned], 'Pubblicazioni e giudizi sul futurismo', in Fillia, *Il futurismo*. Milan: Sonzogno, 1932, p. 120. Pound's opinion was published for the first time in the newspaper *La Stampa* of Turin.

4. See John Nilsen Laurvik, *Is It Art? Post-Impressionism, Futurism, Cubism*. New York: The International Press, 1913.

dell'avanguardia internazionale. Peraltro, egli riconobbe a Marinetti e ai futuristi il primato nell'uso delle libertà tipografiche in un articolo pubblicato su "Les Soirées de Paris" il 15 giugno del 1914, nello stesso numero in cui usciva il suo primo ideogramma, la *Lettre-Océan*, che riprendeva la forma del quadrante solare dalle parole in libertà *Dune* di Marinetti, apparse precedentemente su "Lacerba". Alla fine del 1913, il capolavoro di Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, impaginato da Sonia Delaunay, considerato uno dei massimi esempi di poesia cubista e composto con varietà di caratteri e colori, fece tesoro della rivoluzione tipografica promossa dalla letteratura futurista. Oltre ad Apollinaire, anche Valentine de Saint-Point e Félix Mac Delmarle in Francia, nonché Christopher Richard W. Nevinson in Gran Bretagna, pubblicarono manifesti sotto le insegne del movimento nato in Italia.

Spesso si è teso a separare il futurismo russo da quello marinettiano, evidenziandone le differenze, ma bisognerebbe sempre tenere presente che la parola «futurizm» non esisteva nel vocabolario russo ed era stata mutuata dall'esperienza italiana. Animata da una molteplicità di situazioni, l'avanguardia russa nelle sue realizzazioni mostrava l'eco delle idee e creazioni della scuola sorta a Milano. Basti pensare al volume collettivo *Schiaffo al gusto corrente* (1913), che già nel titolo riprendeva il «disprezzo del pubblico» proclamato dagli italiani, nonché

current supported by Guillaume Apollinaire. The latter set out to promote a grand alliance between the new tendencies in art, launching in 1913 the manifesto *L'Antitradition futuriste*, in which he offered a tribute of 'roses' to the protagonists of the avant-garde and 'shit' to the traditionalists. Under the stimulus of the words in freedom the same poet created the *Calligrammes* for which he came to be regarded as the champion of poetry as image in the milieu of the international avant-garde. He also acknowledged the primacy of Marinetti and the Futurists in the use of typographic liberties in an article published in *Les Soirées de Paris* on 15 June 1914. The same issue carried his first ideogram, the 'Lettre-Océan', which took its sundial form from Marinetti's words in freedom 'Dune', published earlier in *Lacerba*.

At the end of 1913, Blaise Cendrars' masterpiece *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, illustrated and made up by Sonia Delaunay, considered one of the greatest examples of Cubist poetry and set in a variety of typefaces and colours, took on board the typographic revolution promoted by Futurist literature. In addition to Apollinaire, Valentine de Saint-Point and Félix Mac Delmarle in France, as well as Christopher Richard W. Nevinson in Great Britain, published manifestos under the banner of the movement born in Italy.

Efforts have often been made to separate Russian Futurism from Marinetti's by emphasizing their differences, but it should always be borne in mind that the word *futurizm* did not exist in the Russian language and had been borrowed from the Italian experience. Inspired by a wide variety of situations, the creations of the Russian avant-garde showed the influence of the ideas and works of the school that had emerged in Milan. It suffices to think of the collective volume *A Slap in the Face of Public Taste* (1913), whose title already echoed the 'disdain for the public' proclaimed by the Italians, and the almanac *The Crooked Moon* (1913), whose antecedent was Marinetti's manifesto *Let's Murder the Moonlight!*. Even the 'transrational' language called *zaum*, invented by the Russian experimenters, was born in the climate of freedom ushered in by the manifesto of Futurist literature. But when Marinetti visited Moscow and St. Petersburg in 1914, the local avant-garde split between those who wanted to welcome the guest with open arms and those who intended to challenge him. The father of Futurism, with five years of European successes under his belt, looked to the latter like a general come to inspect his border troops.

all'almanacco *Luna crepata* (1913), il cui antecedente era il manifesto *Uccidiamo il chiaro di luna!* di Marinetti. Anche la lingua transrazionale detta «zaum», inventata dagli sperimentatori russi, era nata nel clima di libertà inaugurato dal manifesto della letteratura futurista. Tuttavia, quando Marinetti giunse a Mosca e San Pietroburgo nel 1914, l'avanguardia locale si divise tra coloro che volevano accogliere amichevolmente l'ospite e coloro che intendevano contestarlo. Il padre del futurismo, forte di cinque anni di successi europei, appariva a questi ultimi come un generale giunto a ispezionare le proprie truppe di confine.

Non vogliamo anticipare al lettore il piacere della scoperta di fatti, commenti e documenti disseminati nel corso di queste pagine, ma ricordiamo almeno che per il gruppo Centrifuga – di cui faceva parte Boris Pasternak – Marinetti era il «comandante in capo delle armate futuriste», mentre Vladimir Majakovskij, il più marinettiano dei futuristi russi per la poetica metropolitana, esaltò la «polvere pirica» del poeta italiano. E Il'ja Zdanevič, lo sperimentatore della parola, per il quale la critica ha chiamato in causa il dadaismo, non solo tenne nel 1918 un ciclo di lezioni sul futurismo italiano a Tiflis in Georgia, ma nel 1920 si rivolse a Marinetti con l'ossequioso appellativo di «le grand maître».

A proposito del Dada, nato nel 1916 a Zurigo attingendo dalle provocazioni teatrali e dall'eversione linguistica della scuola italiana, basterebbe sfogliare il fa-

We don't want to spoil the reader's pleasure in the discovery of facts, comments and documents scattered through these pages, but we will say at least that for the Centrifuge group – to which Boris Pasternak belonged – Marinetti was the 'commander-in-chief of the Futurist troops', while Vladimir Mayakovsky, the most Marinettian of the Russian Futurists in his metropolitan poetics, praised the 'gunpowder' of the Italian poet. And Ilia Zdanevich, the experimenter with words in whose work the critics see the influence of Dadaism, not only gave a series of lectures on Italian Futurism at Tbilisi in Georgia in 1918, but in 1920 addressed Marinetti with the deferential title of '*le grand maître*'.

As for Dada, born in Zurich in 1916 and drawing on the theatrical provocations and linguistic subversion of the Italian school, you only have to browse through the issue of *Cabaret Voltaire* with a bright red cover that marked the group's debut to find tangible proof of Futurist influence. In fact, it was the words in freedom of Marinetti and Francesco Cangiullo that gave the publication its highly experimental tone from the visual viewpoint, being the only examples in it of expressive typography. Two years later, with the *Manifeste Dada 1918*, Tzara officially distanced the movement from Futurism, proclaiming the abolition of the future. Later, the Surrealists would regard Futurism as an outmoded and not very relevant phenomenon. And yet André Breton, expounding the poetics of the *image* in the *Manifesto of Surrealism*, used almost the same terms as Marinetti had done years earlier when theorizing about 'wireless imagination'.

The fact remains that between the second and third decade of the century new tendencies emerged on the international scene that applied to Futurism the principle of overthrow and supersession, typical of the avant-garde and exactly the same attitude as Marinetti before them had adopted towards the exponents of Symbolism. After the First World War the Italian movement began to pass through a critical phase in which it risked being relegated amongst the cultural phenomena of the past. In Paris, in 1921, the Dadaists celebrated its funeral with the manifesto *Dada soulève tout*, which announced: 'The Futurist is dead. Of what? Of Dada'. To this city, undisputed capital of art, Marinetti in 1924 dedicated *Le futurisme mondial. Manifeste à Paris*, a mapping of the places and protagonists of the international avant-garde, in which the most prominent exponents of art were presented as Futurists, even the ones

scicolo del “Cabaret Voltaire” dalla smagliante copertina rossa, con cui il gruppo esordì, per ricavare la prova tangibile dell’influenza futurista. Infatti, sono proprio le parole in libertà di Marinetti e Francesco Cangiullo a conferire alla pubblicazione quel forte timbro sperimentale dal punto di vista visivo, essendo i soli esempi di tipografia espressiva. Due anni dopo, con il *Manifeste Dada 1918* Tzara prese ufficialmente le distanze dal futurismo, proclamando l’abolizione del futuro. Più tardi, per i surrealisti il futurismo divenne un fenomeno ormai passato di moda e poco rilevante. Eppure, proprio nel *Manifesto del surrealismo*, André Breton, esponendo la poetica dell’*image*, aveva usato quasi gli stessi termini utilizzati diversi anni prima da Marinetti nel teorizzare l’«immaginazione senza fili». Sta di fatto che sulla scena internazionale tra anni Dieci e Venti si affacciavano nuove tendenze che applicavano nei confronti del futurismo il principio di spossamento e sorpasso, tipico dell’avanguardia, che del resto anche Marinetti da parte sua aveva adottato nei riguardi dei maestri simbolisti. Nel primo dopoguerra il movimento italiano si avviò ad attraversare una fase critica, rischiando di essere relegato tra i fenomeni culturali del passato. A Parigi, nel 1921, i dadaisti ne celebrarono le esequie con il manifesto *Dada soulève tout*, che annunciava: «Le futuriste est mort. De quoi? De Dada». A questa città, indiscussa capitale dell’arte, nel 1924 Marinetti dedicò *Le futurisme mondial. Manifeste à Paris*, una grande mappatura che includeva luoghi e protagonisti dell’avanguardia internazionale, in cui venivano ricondotti al futurismo gli esponenti più in vista dell’arte,

who would have been far from happy to accept such a label.⁵ The poet, who in this proclamation displayed a strongly annexationist tendency in his subdivision of the various representatives of the new currents into unwitting Futurists and avowed Futurists, urging them to make common cause against traditionalism, in reality wanted to set the record straight and jog people’s memories about borrowings, derivations and origins. For this reason we have placed it at the beginning of our publication, considering it in a certain sense the palimpsest around which this research has been organized.

Taking the same ecumenical attitude Marinetti went on to draft a ‘Brief Outline of Futurism and the Avant-gardes’, enumerating the movements influenced by his school: Orphism, Literary Cubism, Dadaism, Simultaneism, Creationism, Purism, Zenithism, Surrealism, Rayonism, Cubofuturism, Vorticism, Expressionism, Constructivism, Suprematism, Imaginism and Ultraism.⁶ Referring to this analysis, the critic Benjamin Crémieux acknowledged that Futurism had spread not just in Italy but also and above all in the world, adding that Marinetti was not wrong in claiming that ‘*toutes les écoles d’avant-garde dans le domaine littéraire ou plastique doivent depuis 1909 quelque chose au futurisme*’ [all the avant-garde schools in the literary or artistic field after 1909 owe something to Futurism].⁷

5. See F. T. Marinetti, ‘Le futurisme mondial. Manifeste à Paris’, *Le Futurisme*, Milan, 9, 11 January 1924. The text was published with variations in *Noi*, Rome, second series, I, 6-7-8-9, 1924. In the second edition Luciano Nicastro, Vittorio Orazi, Fedele Azari and Mino Somenzi were added to the Italian Futurist group. On the other hand, Naum Gabo and Aleksandra Belçova, who in the first edition had been erroneously included among the Polish artists, appeared in the next one with the Russians and Latvians respectively. Finally, again in the *Noi* edition, Romans Suta was added to the list of Baltic artists and Constantin Brancusi to the one of Romanians, while Sierpski’s name was removed from the list of exponents of the Polish avant-garde.

6. See F.T. Marinetti, ‘Quadro sintetico del futurismo e delle avanguardie’, *La Fiera letteraria*, Milan, 43, 23 October 1927.

7. Benjamin Crémieux, *Littérature italienne. Panoramas des littératures contemporaines*. Paris: Éditions du Sagittaire, 1929, p. 228.

anche quelli che si sarebbero sottratti volentieri a tale etichettatura.⁵ Il poeta, che in questo proclama mostrava una forte volontà annessionista nel suddividere i diversi rappresentanti delle nuove correnti in futuristi senza saperlo e in futuristi dichiarati, esortandoli a far fronte comune contro il passatismo, in realtà voleva mettere le cose in chiaro e risvegliare la memoria su debiti, prelievi e ascendenze. Per questo motivo l’abbiamo posto in apertura della nostra pubblicazione, considerandolo in un certo senso come il palinsesto su cui è stata impostata la ricerca. Con lo stesso atteggiamento ecumenico Marinetti in seguito delineò un *Quadro sintetico del futurismo e delle avanguardie*, annoverando i movimenti influenzati dalla sua scuola: orfismo, cubismo letterario, dadaismo, simultaneismo, creazionismo, purismo, zenitismo, surrealismo, raggismo, cubofuturismo, vorticism, espressionismo, costruttivismo, suprematismo, immaginismo, ultraismo.⁶ Riferendosi proprio a questa analisi, il critico Benjamin Crémieux riconobbe che il

5. Cfr. F. T. Marinetti, *Le futurisme mondial. Manifeste à Paris*, in “Le Futurisme”, Milan, 9, 11 janvier 1924. Il testo è stato pubblicato con varianti su “Noi”, Roma, seconda serie, I, 6-7-8-9, 1924. Nella seconda edizione, sono stati aggiunti al gruppo futurista italiano Luciano Nicastro, Vittorio Orazi, Fedele Azari e Mino Somenzi. Invece, Naum Gabo e Aleksandra Belçova, che nella prima edizione sono erroneamente inseriti tra gli artisti polacchi, in quella successiva figurano rispettivamente, il primo, con i russi e, la seconda, con i lettoni. Infine, sempre nell’edizione di “Noi”, sono stati aggiunti Romans Suta al nucleo dei paesi baltici e Constantin Brancusi a quello dei romeni, mentre è stato tolto il nome di Sierpski dalla lista degli esponenti dell’avanguardia polacca.

6. Cfr. F.T. Marinetti, *Quadro sintetico del futurismo e delle avanguardie*, in “La Fiera letteraria”, Milano, 43, 23 ottobre 1927.

The same view was held by Ivan Goll, the Franco-German poet and critic who theorized his own version of *surréalisme*, in the Apollinairian mould. In fact he wrote: ‘*D’Italie est parti le premier cri, assez strident, pour faire lever la tête à l’Europe engourdie. [...] le futurisme garde encore le titre de champion de la poésie moderne. Il a été imité partout*’ [From Italy came the first, and fairly shrill, cry for benumbed Europe to raise its head. (...) Futurism still holds the title of champion of modern poetry. It has been imitated all over the world].⁸ While for the poet Nicolas Beauduin, inventor of *paroxysme*, a current that took from Futurism the rejection of the past and the exaltation of modern life, Futurism was ‘the glorious “Father Nile” of all the modern schools’.⁹ The list of citations could go on, but we will confine ourselves to these few, important statements that serve to show the esteem in which the movement was held at the time, before sinking into oblivion. And which help us to corroborate our thesis that Futurism was the progenitor of the avant-gardes.

Following the trail laid down by those original publications attesting to the links, parallels and influences of Futurism in the world, this work brings together for the first time in a single edition a worldwide panorama of information and images on the history of the avant-gardes in the first half of the 20th century. *Futurisms in the World* would not only like to help clarify the relations of Marinetti’s movement with the main tendencies in Czechoslovakia, France, Germany, Great Britain, the Netherlands, Portugal, Russia, Spain, Switzerland and Hungary, but also throw light on a multitude of little-known or wholly uncharted situations in Belgium, Bulgaria, Canada, Croatia, Denmark, Egypt, Estonia, Finland, Iceland, Japan, Latin America, Latvia, Lithuania, Norway, Poland, Romania, Serbia, Slovenia, Sweden,

8. Ivan Goll, ‘Avant-propos’, in id., *Les cinq continents. Anthologie mondiale de la poésie contemporaine*. Paris: La Renaissance du Livre, 1922, p. 8.

9. In [unsigned], ‘Pubblicazioni e giudizi sul futurismo’, op. cit., pp. 124-5.

futurismo aveva avuto un'irradiazione non solo italiana ma soprattutto mondiale e aggiunse che Marinetti non aveva torto a rivendicare che «toutes les écoles d'avant-garde dans le domaine littéraire ou plastique doivent depuis 1909 quelque chose au futurisme» [tutte le scuole d'avanguardia nel campo letterario o plastico dopo il 1909 debbono qualcosa al futurismo].⁷

Dello stesso parere era Ivan Goll, il poeta e critico franco-tedesco che teorizzò un proprio «surréalisme» di marca apollinairiana. Così, infatti, scriveva: «D'Italie est parti le premier cri, assez strident, pour faire lever la tête à l'Europe engourdie.[...] le futurisme garde encore le titre de champion de la poésie moderne. Il a été imité partout» [Dall'Italia è partito il primo grido, piuttosto squillante, per far alzare la testa all'Europa insensibile (...) il futurismo conserva ancora il titolo di campione della poesia moderna. È stato imitato in tutto il mondo].⁸ Mentre per il poeta Nicolas Beauduin, ideatore del *paroxisme*, corrente che riprendeva dal futurismo il rifiuto del passato e l'esaltazione della vita moderna, il futurismo era «il glorioso “padre Nilo” di tutte le scuole moderne».⁹ La lista delle citazioni potrebbe proseguire, ma ci fermiamo a queste poche ma importanti affermazioni proprio per mettere in luce la considerazione di cui all'epoca godeva il movimento, prima di cadere nell'oblio. E in tal modo avvaloriamo la nostra tesi sul futurismo progenitore delle avanguardie.

Muovendo sulle tracce di quelle pubblicazioni originali che attestano legami, corrispondenze e influenze del futurismo nel mondo, questa opera per la prima volta riunisce in una stessa edizione un panorama a livello planetario di informazioni

7. Benjamin Crémieux, *Littérature italienne. Panoramas des littératures contemporaines*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1929, p. 228.

8. Ivan Goll, *Avant-propos*, in Id., *Les cinq continents. Anthologie mondiale de la poésie contemporaine*, Paris, La Renaissance du Livre, 1922, p. 8.

9. In [S.f.], *Pubblicazioni e giudizi sul futurismo*, cit., pp. 124-125.

Turkey, the United States, etc.

The volume is structured into a series of chapters, each of which is devoted to a country. Each chapter contains an introductory note followed by entries on the books and manifestos of the various authors, on catalogues and recordings. The text is illustrated with numerous reproductions in colour of covers and other images of the materials analysed. We would like to stress that in a study of this kind the visual aspect is indispensable, as it is the only way to bestow a meaningful and concrete form on the research and give the stories and their protagonists a real sense of identity.

This broad map includes groups and individuals who adopted the term 'Futurism' as well as those who would never have gone along with this definition but were obviously influenced by the ideas and inventions of Marinetti's movement. And it is precisely this obvious influence that the publication aims to make visible, breaking down the barrier of partisan exclusions and interpretations. From this point of view it holds many surprises, restoring to Futurism its true role, which was far more important than the protagonists themselves and many historians and critics have been willing to admit. We have tried, documents in hand, to go beyond the received ideas and preclusions that have accompanied the historical development of Futurism. It suffices to think that in 1924, i.e. two years after Benito Mussolini had taken power, the Futurists were not invited to show at the Venice Biennale, while the representatives of

e immagini sulla storia delle avanguardie nella prima metà del Novecento. *Futurismi nel mondo* non solo vorrebbe contribuire a chiarire i rapporti del movimento di Marinetti con le maggiori tendenze in Cecoslovacchia, Francia, Germania, Gran Bretagna, Olanda, Portogallo, Russia, Spagna, Svizzera, Ungheria, ma anche far luce su una miriade di situazioni poco note o del tutto sconosciute in America Latina, Belgio, Bulgaria, Canada, Croazia, Danimarca, Egitto, Estonia, Finlandia, Giappone, Islanda, Lettonia, Lituania, Norvegia, Polonia, Romania, Serbia, Slovenia, Stati Uniti, Svezia, Turchia ecc.

La struttura del volume è costituita da una serie di capitoli, ognuno dei quali è dedicato appunto a un paese. Ciascun capitolo contiene una nota introduttiva seguita da schede relative ai libri e manifesti dei diversi autori, a cataloghi e dischi. Il testo è illustrato con numerose riproduzioni a colori di copertine e altre immagini dei materiali analizzati. Vorremmo sottolineare come in tale genere di indagine sia davvero indispensabile l'aspetto iconografico, il solo in grado di conferire alla ricerca una pregnante concretezza e dare così alle storie e ai loro protagonisti un'effettiva identità.

Questa grande mappa include gruppi e singole figure che adottarono il termine "futurismo" accanto a coloro che non avrebbero mai accettato questa definizione ma furono evidentemente segnati dalle idee e invenzioni del movimento marinettiano. Ed è proprio tale evidenza che la pubblicazione intende rendere visibile, superando il muro delle rimozioni e interpretazioni di parte. Da tale punto di vista essa riserva molte sorprese, restituendo al futurismo il suo vero ruolo, che fu

the avant-garde in the Soviet Union were present, along with the artists of other nations. Disappointed, Marinetti dusted off the garb of the dissenter and staged a protest at the official opening ceremony in the presence of the king and the authorities. He was detained by the police as a result.¹⁰

In those years he was often accused, along with his followers, of producing an art that was a foreign import. On one of those occasions, he replied to the criticism in these words: 'In Russia, I was greeted as victor or as a great forerunner of Lenin [...]. Ah! if I were called Marinettov you would have been kneeling for some time before our creative and prophetic genius'.¹¹ Perhaps the poet knew about the essay in which Leon Trotsky, one of the most influential figures in post-revolutionary Russia, had written that Futurism was an interesting European phenomenon because 'it did not shut itself up within the confines of art, but from the first, especially in Italy, it connected itself with political and social events.' And among other things he noted that this movement had been the 'foreboding' in art of great epoch-making changes.¹²

Among the representatives of Bolshevism, Anatoly Lunacharsky, the writer and critic who became People's Commissar of Education after the revolution and who had met Marinetti in Paris in 1913, made a public declaration in his support. In the summer of 1920, in a speech given in correct Italian to the delegates from Italy at the second congress of the Communist International, he shocked them all by saying that their country had a revolutionary intellectual: Marinetti. The episode was reported by An-

10. Cfr. F. T. Marinetti, "Il Re disse: che ha Marinetti?", *Originalità*, Reggio Calabria, I, 1, 10 August 1924.

11. F.T. Marinetti, *Futurismo e Novecentismo*, Milano: Edizioni Galleria Pesaro, 1930, pp. 16, 19.

12. See Leon Trotsky, *Literatura i revolutsiya*. Moscow 1923; English transl., *Literature and Revolution*. Chicago: Haymarket Books, 2005, p. 112.

assai più importante di quanto gli stessi protagonisti e buona parte degli studiosi abbiano voluto ammettere. Abbiamo cercato, documenti alla mano, di andare al di là della vulgata e delle preclusioni che hanno accompagnato lo sviluppo storico del futurismo. Basti pensare che nel 1924, ovvero due anni dopo che Benito Mussolini aveva conquistato il potere, i futuristi non furono invitati a esporre alla Biennale di Venezia, dove invece erano presenti, con gli artisti delle altre nazioni, anche i rappresentanti dell'avanguardia nel paese dei Soviet. Amareggiato, Marinetti rispolverò l'abito del contestatore e protestò durante l'inaugurazione ufficiale alla presenza del re e delle autorità. Per questo venne fermato dalle forze dell'ordine.¹⁰

Spesso in quegli anni egli fu accusato, insieme ai suoi seguaci, di produrre un'arte d'importazione straniera. In una di quelle occasioni, replicò alle critiche con tali parole: «In Russia, fui accolto come un vincitore o come un grandissimo pre-Lenin [...]. Ah! se mi chiamassi Marinettoff sareste da tempo in ginocchio davanti al nostro genio creatore e profetico».¹¹ Forse il poeta era informato del saggio in cui Lev Trockij, una delle personalità più influenti della Russia post-rivoluzionaria, aveva scritto che il futurismo era un fenomeno europeo interessante perché non s'era fermato nei limiti della forma artistica, ma fin dall'inizio, specialmente in Italia, si era correlato con fatti d'ordine politico e sociale. E tra l'altro aveva notato che questo movimento era stato il presentimento in arte dei grandi mutamenti epocali.¹²

Tra gli esponenti del bolscevismo, anche Anatolij Lunačarskij, lo scrittore e critico divenuto commissario del popolo per l'istruzione dopo la rivoluzione, che nel 1913 aveva conosciuto Marinetti a Parigi, si espresse pubblicamente in suo favore. Nell'estate del 1920, durante il secondo congresso dell'Internazionale comunista, in un discorso pronunciato in un corretto italiano ai delegati dell'Ita-

10. Cfr. F. T. Marinetti, *Il Re disse: che ha Marinetti?*, in "Originalità", Reggio Calabria, I, 1, 10 agosto 1924.

11. F.T. Marinetti, *Futurismo e Novecentismo*, Milano, Edizioni Galleria Pesaro, 1930, pp. 16, 19.

12. Cfr. Lev Trockij, *Literatura i revoljucija*, Moskva, 1923; trad. it., *Letteratura e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973.

tonio Gramsci, who as a student had been a sympathizer of Futurism. Agreeing with Lunacharsky, the founder of the Italian Communist Party wrote the following in a long and well-documented article: 'The Futurists [...] have grasped sharply and clearly that our age, the age of big industry, of the large proletarian city and of intense and tumultuous life, was in need of new forms of art, philosophy, behaviour and language. This sharply revolutionary and absolutely Marxist idea came to them when the Socialists were not even vaguely interested in such a question [...]. In their field, the field of culture, the Futurists are revolutionaries'.¹³

Coming to more recent times, we would like to cite the significant opinions of two Americans before con-

13. Antonio Gramsci (unsigned), 'Marinetti rivoluzionario?', *L'Ordine nuovo*, Turin, 5 January 1921; English transl., 'Marinetti the Revolutionary,' in *Selections from Cultural Writings*, ed. by David Forgacs and Geoffrey Nowell-Smith. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985, pp. 49-51.

cluding this introduction. The first is that of the poet of the Beat Generation Allen Ginsberg, who on the eve of 1968 laid claim to the legacy of Futurism in these words: 'The prophecies of Marinetti are coming true, some of them, the wilder, more poetic ones'.¹⁴ The other is that of a protagonist of Pop Art, George Segal, from whom we learn that some exponents of the happening and the environment were early admirers of Marinetti's movement. The sculptor recalled: 'In 1958-1959, Kaprow and I stayed up until two or three in the morning arguing aesthetics. Kaprow was brilliant in conveying the avant-garde ideas of Dadaism, Surrealism and Futurism, especially Futurism. For example, Marinetti's "radio broadcasts" were of great interest to us. The combination of words and sound made by noises produced by whatever objects clearly were a rich source for John Cage. It seems it was only the Italian Futurists' embrace of Mussolini that gave them a bad reputation. The aesthetics that has to do

lia, egli lasciò tutti sbigottiti, affermando che il loro paese aveva un intellettuale rivoluzionario: Marinetti. L'episodio è stato riferito da Antonio Gramsci, che da studente era stato un simpatizzante del futurismo. Concordando con Lunačarskij, il fondatore del partito comunista italiano così scriveva in un lungo e documentato articolo: «I futuristi [...] hanno avuto la concezione netta e chiara che l'epoca nostra, l'epoca della grande industria, della grande città operaia, della vita intensa e tumultuosa, doveva avere nuove forme di arte, di filosofia, di costume, di linguaggio: hanno avuto questa concezione nettamente rivoluzionaria, assolutamente marxista, quando i socialisti non si occupavano neppure lontanamente di simile questione [...]. I futuristi, nel loro campo, nel campo della cultura, sono rivoluzionari».¹³

Venendo a tempi a noi più prossimi, prima di concludere questa presentazione vorremmo ricordare almeno le opinioni significative di due artisti statunitensi. La prima è del poeta della Beat Generation Allen Ginsberg, che alla vigilia del sessantotto rivendicava l'eredità del futurismo con queste parole: «The prophecies of Marinetti are coming true, some of them, the wilder, more poetic ones» [Le profezie di Marinetti si stanno avverando, alcune di loro, le più estreme e più poetiche].¹⁴ L'altra, invece, è di un protagonista della Pop Art, George Segal, dal quale si apprende che alcuni esponenti dell'happening e dell'environment furono tra i precoci estimatori del movimento marinettiano. Lo scultore ha così ricordato: «Nel 1958-1959 io e Allan Kaprow restavamo alzati fino alle due del

13. Antonio Gramsci, *Marinetti rivoluzionario?*, non firmato, in "L'Ordine nuovo", Torino, 5 gennaio 1921; ora in *Scritti politici*, a cura di Paolo Spriano, II, Roma, Editori Riuniti, 1973, pp. 182-184.

14. Allen Ginsberg, intervista nel documentario *What's happening?* diretto da Antonello Branca, New York, Filmmakers Research Group, 1967. Cfr. Claudia Salaris, *The Invention of the Programmatic Avant-Garde*, in *Italian Futurism 1909-1944. Reconstructing the Universe*, edited by Vivien Greene, New York, Guggenheim Museum Publications, 2014, p. 22. Sui legami tra il futurismo, la letteratura Beat e la controcultura, la Fondazione Echaurren Salaris da tempo ha avviato una ricerca con relativa raccolta di materiali originali.

cluding this introduction. The first is that of the poet of the Beat Generation Allen Ginsberg, who on the eve of 1968 laid claim to the legacy of Futurism in these words: 'The prophecies of Marinetti are coming true, some of them, the wilder, more poetic ones'.¹⁴ The other is that of a protagonist of Pop Art, George Segal, from whom we learn that some exponents of the happening and the environment were early admirers of Marinetti's movement. The sculptor recalled: 'In 1958-1959, Kaprow and I stayed up until two or three in the morning arguing aesthetics. Kaprow was brilliant in conveying the avant-garde ideas of Dadaism, Surrealism and Futurism, especially Futurism. For example, Marinetti's "radio broadcasts" were of great interest to us. The combination of words and sound made by noises produced by whatever objects clearly were a rich source for John Cage. It seems it was only the Italian Futurists' embrace of Mussolini that gave them a bad reputation. The aesthetics that has to do

14. Allen Ginsberg, interviewed in the documentary *What's Happening?*, directed by Antonello Branca, New York: Filmmakers Research Group, 1967. See Claudia Salaris, 'The Invention of the Programmatic Avant-Garde', in *Italian Futurism 1909-1944. Reconstructing the Universe*, ed. by Vivien Greene, New York: Guggenheim Museum Publications, 2014, p. 22. The Fondazione Echaurren Salaris has for some time been carrying out research into the links between Futurism, Beat literature and the counterculture, collecting related original materials.

mattino a parlare di estetica. Kaprow era brillante nel portare nuove notizie e idee d'avanguardia che andavano dal Dadaismo al Surrealismo e al Futurismo. La figura più interessante per noi era Marinetti, con le sue "Sintesi Radiofoniche". La combinazione di parole e rumori prodotti da vari oggetti fu una fonte molto importante, chiaramente, anche per John Cage. È stato il loro legame con Mussolini a dare una cattiva reputazione ai futuristi italiani. Ma la loro estetica, che nasceva dall'idea di vivere in una città industriale, è degna ancora oggi di essere esplorata».¹⁵

L'aspirazione di chi ha realizzato tale lavoro è quella di poter di fornire uno sguardo nuovo con cui illuminare uno scenario composto di tanti tasselli, messi uno accanto all'altro, che illustrano momenti ed esperienze dell'avanguardia globale, la cui storia, fatta di rapporti e interconnessioni a vasto raggio, ha accompagnato lo sviluppo del mondo moderno. E il fine della ricerca è quello di dimostrare come Marinetti abbia acceso i motori di questo vasto movimento.

15. *Intervista a George Segal / An interview with George Segal*, a cura di Barbara Bertozzi, in *George Segal*, Milano, Lorenzelli Arte-Edizioni Charta, 1994, traduzione italiana, p. 23; testo inglese, pp. 27-28: «In 1958-1959, Kaprow and I stayed up until two or three in the morning arguing aesthetics. Kaprow was brilliant in conveying the avant-garde ideas of Dadaism, Surrealism and Futurism, especially Futurism. For example, Marinetti's "radio broadcasts" were of great interest to us. The combination of words and sound made by noises produced by whatever objects clearly were a rich source for John Cage. It seems it was only the Italian Futurists' embrace of Mussolini that gave them a bad reputation. The aesthetics that has to do with living in modern cities, I think, is still worth exploring».

with living in modern cities, I think, is still worth exploring».¹⁵

The aspiration of the people behind this work is to offer a new perspective, one able to illuminate a scenario composed of many pieces, set one next to the other, that illustrate moments and experiences of the global avant-garde. An avant-garde whose history, made up of wide-ranging relations and interconnections, has gone hand in hand with the development of the modern world. And the aim of the research is to show how it was Marinetti that started the engines of this vast movement.

15. 'Intervista a George Segal / An interview with George Segal', ed. by Barbara Bertozzi, in *George Segal*. Milan: Lorenzelli Arte-Edizioni Charta, 1994; English text, pp. 27-8:

Filippo Tommaso Marinetti

LE FUTURISME MONDIAL. MANIFESTE À PARIS WORLD FUTURISM. MANIFESTO TO PARIS