

1909

F. T. Marinetti pubblica a Parigi il manifesto futurista sulla prima pagina di *Le Figaro*: per la prima volta l'avanguardia si lega alla cultura dei media e sfida apertamente la storia e la tradizione.

Il 20 febbraio 1909 Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) pubblicò il suo *Manifesto di fondazione del Futurismo*, il primo manifesto futurista, sulla prima pagina del quotidiano francese *Le Figaro* [1]. Questo evento segnò l'uscita pubblica del Futurismo enumerando in diversi punti il suo specifico programma.

Prima di tutto mostrò che fin dall'inizio il Futurismo voleva affermare il legame dell'avanguardia con la cultura di massa. In secondo luogo dimostrò la convinzione che d'ora innanzi le tecniche e le strategie operative della cultura di massa sarebbero state essenziali per la diffusione delle pratiche avanguardiste; la sola decisione di pubblicare il manifesto su un quotidiano a grande tiratura in Francia dimostrava il triplo nodo di pubblicità, giornalismo e forme di distribuzione di massa. Terzo, indicò che il Futurismo era fin dall'inizio impegnato in una fusione delle pratiche artistiche con le forme avanzate della tecnologia in un modo che il Cubismo, che si confrontava con questioni simili nello sviluppo del collage, non avrebbe mai veramente abbracciato. Gli slogan del Futurismo che celebravano "il dinamismo congenito", "la rottura dell'oggetto" e "la luce distruttrice di forme", esaltando anche la macchina, dichiaravano che un'automobile in corsa è "più bella della Vittoria di Samotracia": questo significava preferire l'oggetto industrializzato all'unicità della statua di culto. Infine, sebbene non ancora visibile nel 1909, preparò la via al rovesciamento degli assunti tradizionali e della tendenza innata dell'avanguardia all'associazione con la politica di sinistra, progressista, se non marxista. Per il Futurismo significò diventare, nell'Italia del 1919, il primo movimento d'avanguardia del XX secolo ad avere un proprio progetto politico e ideologico assimilato alla formazione dell'ideologia fascista.

Dal fossato alla trincea

A livello di modelli artistici, lo sfondo del Futurismo è complesso. Le sue fonti vanno cercate nel simbolismo francese del XIX secolo, nella pittura neoimpressionista o divisionista e nel Cubismo di inizio secolo, che stava evolvendo contemporaneamente con il Futurismo ed era senz'altro noto alla maggioranza degli artisti del movimento italiano. Ciò che fu specificamente italiano nella formazione del Futurismo, tuttavia, fu il ritardo di questa avanguardia

modernista. Così, al momento della prima pubblicazione del manifesto, le figure chiave della sua pittura, come Umberto Boccioni (1882-1916), Giacomo Balla (1871-1958) e Carlo Carrà (1881-1966), stavano ancora lavorando in maniera piuttosto *retardataire* a un divisionismo stile 1880. Nessuna delle strategie emerse a Parigi nella scia delle scoperte di Cézanne, o nello sviluppo del Fauvismo o del primo Cubismo entrarono nella pittura futurista ai suoi inizi, cioè prima del 1910. Il Futurismo inoltre fu caratterizzato dall'eclettismo con cui queste strategie d'avanguardia tardivamente scoperte vennero adattate. Infatti la fretta con cui vennero poi rappezzate per riformulare una nuova estetica pittorica e scultorea è indicativa di quello stesso eclettismo.

Nella scia del manifesto di Marinetti seguirono molti altri manifesti futuristi, scritti da artisti che si erano uniti al gruppo. Tra di essi vi furono il *Manifesto tecnico della pittura futurista*, pubblicato nel 1910 e firmato da Boccioni, Balla, Carrà, Luigi Russolo (1885-1947) e Gino Severini (1883-1966); il *Manifesto tecnico della scultura futurista*, pubblicato nel 1912 da Boccioni; *Fotodinamismo futurista*, pure pubblicato nel 1912 dal fotografo Anton Giulio Bragaglia; un manifesto della musica futurista nel 1912 di Ballilla Pratella (1880-1955); *L'arte dei rumori* di Russolo nel 1913; e un manifesto di architettura futurista nel 1914 da Antonio Sant'Elia (1888-1916).

Come dichiarato in questi documenti, le strategie del Futurismo vertevano intorno a tre punti centrali. Primo, era posta enfasi sulla sinestesia (la rottura dei confini tra i diversi sensi, per esempio tra vista, udito e tatto) e la cinestesia (la rottura della distinzione tra il corpo fermo e il corpo in movimento). Secondo, il Futurismo cercò di costruire un'analogia tra il significato pittorico e le tecnologie della visione e della rappresentazione, come quelle sviluppate dalla fotografia – in particolare in forme come la cronofotografia – e dal primo cinema. Terzo, la rigorosa condanna della cultura del passato da parte del Futurismo, il suo violento attacco contro l'eredità della tradizione borghese, generò l'affermazione altrettanto appassionata del bisogno di integrare arte e tecnologie avanzate, anche quella della guerra, aprendo così il movimento al fascismo.

La sottolineatura della sinestesia e della cinestesia derivò direttamente dalla critica dell'estetica borghese secondo cui pittura e scultura erano tradizionalmente intese come arti statiche. In oppo-

▲ 1912

● 1907, 1911

▲ 1906, 1907



2 • Giacomo Balla, *Ragazza che corre sul balcone*, 1912
Olio su tela, 125 x 125 cm

sizione ad essa il Futurismo cercò di integrare l'esperienza della simultaneità, della temporalità e del movimento fisico nei limiti dell'oggetto artistico. Tale tentativo di rendere la percezione del movimento un elemento essenziale della rappresentazione del corpo nello spazio fu ispirato dalla scoperta da parte del Futurismo della "cronofotografia" dello scienziato francese Étienne-Jules Marey, una prima forma di stroboscopia. Paradossalmente, tuttavia, fu la letteralità con cui Balla e Boccioni usarono un idioma pittorico divisionista per interpretare il congegno scientifico di

Marey a segnare la loro opera come stranamente in ritardo e limitata, poiché lo statuto stesso della pittura come oggetto singolo e statico non venne mai veramente sfidato dai pittori futuristi. Inoltre, cercando di adattare la cronofotografia alla propria arte, i futuristi confinarono il significativo pittorico in un rapporto puramente *mimetico* con l'ambito tecnologico – per esempio descrivendo il movimento attraverso contorni sfocati – invece che in uno *strutturale*, adottando per esempio le forme seriali della produzione industriale.

Futuro senza passato

Balla fu senza dubbio il pittore più interessante del movimento, anche se all'epoca del primo manifesto del 1909 stava ancora lavorando in uno stile molto tradizionale, applicando letteralmente i metodi divisionisti alla percezione della luce e dello spazio urbano. Si guardi il quadro *Lampada ad arco* (1909-10), dove la giustapposizione di natura e cultura è programmaticamente fissata nell'opposizione tra una lanterna di strada e la luna, e dove il dinamismo delle onde luminose è eseguito in una maniera penosamente letterale con cunei simili a rondini che si espandono dalla fonte luminosa, variati cromaticamente come se si spostassero dall'iridescenza al centro del quadro verso la completa assenza di colore ai margini, rappresentazione del buio della notte.

Dal 1912 Balla ha ridefinito la sua sintassi pittorica adattando i contorni ripetitivi caratteristici della cronofotografia alle proprie rappresentazioni di oggetti. Quadri come *Ragazza che corre sul balcone* [2] o *Dinamismo di un cane al guinzaglio* [4], entrambi del 1912, sono significativi per il modo letterale in cui iscrivono la



3 - Umberto Boccioni, *Forme uniche nella continuità dello spazio*, 1913
Bronzo, 111,2 x 88,5 x 40 cm



4 - Giacomo Balla, *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, 1912
Olio su tela, 69,9 x 109,8 cm

simultaneità della percezione del movimento nell'organizzazione spaziale del quadro. Nel 1913 Balla fa il passo di abbandonare del tutto la rappresentazione cercando un modo più adatto per descrivere velocità, temporalità, movimento e trasformazione visiva, portandolo a uno dei primi modelli validi di pittura non rappresentativa. Cancellata ogni figurazione, queste opere sono dedite sia alla ripetizione di un'armatura strutturale che articola sequenza e velocità, sia a un idioma cromatico non figurativo che abbandona ogni riferimento al colore locale. La matrice compositiva e coloristica così formata non fa più parte di quella che possiamo chiamare la trasformazione della prospettiva rinascimentale in un nuovo spazio fenomenologico operata dal Cubismo; Balla realizza piuttosto una trasformazione dello spazio pittorico in uno spazio meccanico, ottico, o temporale, attraverso strategie completamente non figurative.

Due esempi della scultura di Boccioni chiariscono il rapporto dei futuristi con la percezione cinestetica degli oggetti nello spazio. Il primo, *Forme uniche nella continuità dello spazio* [3], nella sua peculiare ambiguità tra il robot e la figura anfibia, cerca ancora una volta di incorporare nel corpo scultoreo le tracce visibili nella cronofotografia di Marey. Inoltre, nello stesso tempo in cui inserisce la fluidità della percezione in una rappresentazione statica, genera il caratteristico ibrido tra contiguità spaziale e oggetto scultoreo singolo, olistico. In *Dinamismo di un cavallo in corsa + case* [5] la sensibilità futurista all'adattamento illusionistico della fotografia del movimento è rifiutata a favore di un oggetto statico in cui gli effetti di simultaneità e di cinestesia sono prodotti dalla mera giustapposizione di materiali diversi e dal grado di frammentazione in cui sono presentati. Diversamente da *Forme uniche nella continuità dello spazio*, che mantiene i metodi tradizionali del modellato e della fusione, l'opera incorpora materiali prodotti industrialmente, come dichiarato dal manifesto scritto dall'artista: cuoio, frammenti trovati di

▲ 1911

**Eadweard Muybridge (1830-1904)
ed Étienne-Jules Marey (1830-1904)**

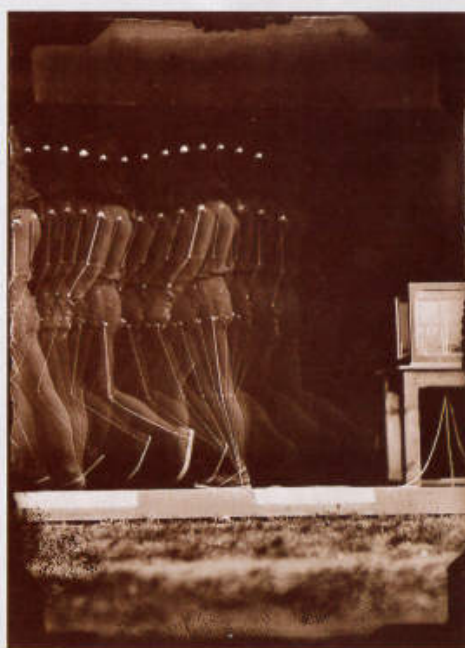
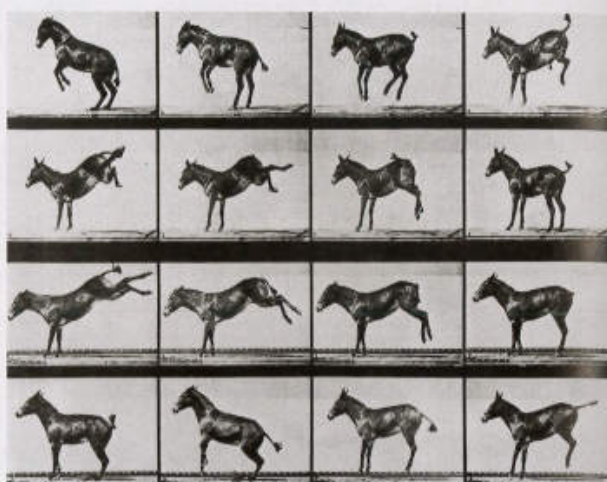
L'inglese Eadweard Muybridge e il francese Étienne-Jules Marey sono legati nel tempo e nel lavoro: non solo condividono le stesse date di nascita e di morte, ma sono insieme i pionieri dello studio fotografico del movimento secondo modi che hanno influenzato sia lo sviluppo dell'arte futurista che la moderna razionalizzazione del lavoro e, si può dire, dello spazio-tempo in generale.

Noto dapprima come fotografo di paesaggi dell'America occidentale e centrale, Muybridge fu coinvolto nel 1872 da Leland Stanford, il milionario ex governatore della California, in una disputa sull'andatura dei cavalli. Muybridge fotografò allora dei cavalli a Palo Alto grazie a una batteria di macchine fotografiche e sistemò le immagini in file secondo una griglia che poteva essere esaminata sia orizzontalmente che verticalmente.

Un libro, *Il cavallo in movimento*, curato da Stanford, apparve nel 1882, lo stesso anno in cui Muybridge partì per un giro di conferenze in Europa. A Parigi fu accolto da Marey, dal famoso fotografo Nadar, dal pittore accademico Ernest Meissonier e dal grande fisico Hermann von Helmholtz – indicativi della portata dell'interesse per il suo lavoro che registrava le unità percettive al di là dei limiti della vista umana.

Diversamente da Muybridge, che si considerava un artista, Marey era un fisico di formazione che aveva prima lavorato sui metodi grafici di registrazione del movimento. Quando nel 1878 vide per la prima volta il lavoro di Muybridge nella rivista scientifica *La Nature*, si rivolse alla fotografia come al modo più preciso e neutro di registrazione del movimento. Marey inventò il primo fucile fotografico con un nastro circolare che realizzava delle fotografie in una serie di quasi-istantanee scattate da un unico punto di vista. Poi usò un disco forato disposto davanti alla macchina fotografica per rompere il movimento in una serie di intervalli che venivano registrati su un'unica lastra; fu questo lavoro che descrisse per la prima volta come "cronofotografia". Per evitare la sovrapposizione Marey vestì i suoi soggetti interamente di nero, con strisce metalliche fissate lungo le braccia e le gambe (per gli animali furono usate strisce di carta). Insieme all'unico punto di vista, questo dispositivo di fatto restituì coerenza spazio-temporale al campo visivo altrimenti frammentato. Era più scientifico dell'approccio di Muybridge, ma era meno radicale nella frammentazione dell'apparente continuum della visione.

Fu questa frammentazione ciò che più interessò i modernisti: i futuristi nel loro perseguimento di una velocità sovversiva e artisti come Marcel Duchamp nella loro ricerca di dimensioni spazio-temporali mai viste prima. Ma può essere che, come Muybridge e Marey, questi artisti fossero anche coinvolti da una moderna dialettica che andava ben oltre il loro lavoro individuale, una dialettica moderna di rinnovamento incessante della percezione, di liberazione perpetua e ridisciplinamento della visione che sarebbe continuata per tutto il XX secolo?





5 • Umberto Boccioni, *Dinamismo di un cavallo in corsa + case*, 1914-15
Gouache, olio, cartone, rama e ferro dipinto, 112,9 x 115 cm

vetro, pezzi di metallo, elementi preformati di legno. Una delle prime sculture non figurative del XX secolo, essa è più correttamente paragonabile alla scultura astratta che produceva in Russia ▲ in quel periodo Vladimir Tatlin.

Dato il collage come tecnica principale nella serie di tentativi contraddittori del Futurismo di fondere la sensibilità avanguardista con la cultura di massa, *Manifestazione interventista* [6] di Carrà è un esempio centrale dell'estetica futurista, che raggiunge il suo momento culminante appena prima dello scoppio della guerra. L'opera infatti contiene tutto ciò in cui il Futurismo era più coinvolto: l'eredità della pittura divisionista, la frammentazione cubista • dello spazio percettivo tradizionale, l'inserimento di ritagli di giornali e materiali trovati dalla pubblicità, la suggestione della cinestesia attraverso una dinamica visiva resa dalla costruzione del collage sia come vortice sia come matrice di linee di forza che si incrociano in diagonali reciprocamente contrapposte; e infine, ma non di minore importanza, la giustapposizione della dimensione fonetica del linguaggio con i suoi significanti grafici.

Abbastanza tipicamente, l'azione fonetica del linguaggio in *Manifestazione interventista* è in quasi tutti i casi onomatopeica. Imitando direttamente i suoni delle sirene (il gemito evocato con "HU-HU-HU-HU"), gli stridii dei motori e delle mitragliatrici ("TRrrrrrr" o "traaak tatatraak"), le urla delle persone ("EVVI-VAAAA"), è molto diversa dall'analisi strutturale delle componenti fonetiche, testuali e grafiche del linguaggio nella poesia ▲ cubofuturista russa o nei calligrammi di Apollinaire. La giustapposizione di slogan di guerra antitedeschi ("Abbasso l'Austro-

Ungheria") con materiale pubblicitario trovato o la concatenazione di dichiarazioni patriottiche ("Italia Italia") con frammenti musicali, continuano la tecnica del collage cubista ma trasformano questa estetica in un nuovo modello di istigazione e propaganda della cultura di massa. La sua celebrazione della guerra è ulteriormente registrata nei colpi di tamburo evocati dalle parole "Zang Tumb Tuum".

Una liberazione del linguaggio: le parole in libertà

Zang Tumb Tuum del 1914, la prima raccolta di "parole in libertà" di Marinetti era introdotto dal manifesto di poesia futurista, di poco precedente, *Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili - Parole in libertà*. Usando un insieme di variazioni espressive tipografiche e ortografiche e un'organizzazione spaziale destrutturata, *Zang Tumb Tuum* cerca di esprimere visioni, suoni e odori dell'esperienza del poeta a Tripoli. Questa affermazione delle "parole in libertà" emerse da un lungo e complicato dialogo con la poesia simbolista della fine del XIX secolo e i suoi eredi francesi dell'inizio del XX. Sebbene profondamente influenzato e dipendente dall'esempio di Mallarmé, Marinetti dichiarò pubblicamente la sua opposizione al progetto del poeta francese. Insistendo che le parole devono essere liberate dai modelli statici ed esoterici di linguaggio di cui si era occupato Mallarmé, Marinetti promosse una nuova



6 • Carlo Carrà, *Manifestazione interventista*, 1914
Tempera e collage su cartone, 38,5 x 30 cm

▲ 1914 ● 1911, 1912 ▲ 1912

1900 - 1909

dinamica dell'“immaginazione senza fili” intesa ad assimilare la simultaneità della percezione con i nuovi suoni della pubblicità e dell'esperienza tecnologica. *Parole in libertà* è la dichiarazione programmatica di Marinetti in cui tutte le tradizionali catene a cui il linguaggio è stato soggetto – lessico, produzione di significato, sintassi, grammatica – sono presumibilmente rotte a favore di una azione puramente fonetica, testuale, grafica. Ma in realtà, contro la volontà di Marinetti, il rapporto mimetico con l'apparato tecnologico lega questo modello di poesia ancora di più ai caratteri tradizionali della rappresentazione linguistica.

Fu questa la ragione di uno dei conflitti che sorsero tra Marinetti e l'avanguardia russa quando il poeta italiano si recò a Mosca nel 1914 per “convertire” al Futurismo. Quello che i poeti cubofuturisti russi criticarono in Marinetti fu il rapporto manifestato nelle sue opere tra poesia e operazioni linguistiche mimetiche, in particolare il suo uso dell'onomatopoea – formazione di parole che imitano i suoni associati all'atto o agli oggetti denotati. A quel tempo i futuristi russi erano già giunti a una interpretazione strutturalista della logica arbitraria del linguaggio, imponendo una stretta separazione sia della fonetica che della grafica dei segni – il modo in cui il linguaggio suona e quello in cui si mostra – dal mondo naturale a cui quei segni possono riferirsi. I futuristi russi furono così insistenti nel fare di questa separazione il soggetto della loro scrittura che la portarono fino a costruire una nuova poesia antisemantica e antilessicale.

Fascismo e Futurismo

La nascita del fascismo in Italia alla fine della Prima guerra mondiale mette al centro del Futurismo l'orientamento ideologico e politico. La celebrazione della tecnologia, la posizione antipassatista, la rigorosa condanna della cultura tradizionale, la deformazione violenta dell'eredità della cultura borghese, erano elementi essenziali del Futurismo fin dal suo inizio. Ma ora venivano legati a un'altrettanto appassionata affermazione della necessità di integrare arte e guerra all'istanza più avanzata della tecnologia. Se nel primo manifesto Marinetti aveva costruito un mito delle origini per il movimento futurista – vi racconta il momento del suo risveglio quando, correndo con la sua macchina sportiva, si rovesciò nel fango di uno stagno per poi riemergere, rinato, come artista postsimbolista e poeta futurista –, esso aveva già annunciato un profondo coinvolgimento con l'irrazionalità della violenza e del potere.

L'adesione di Marinetti alla tecnologia industriale avanzata e all'estetica della macchina lo indusse a salutare lo scoppio della guerra come una grande purificazione in linea con il totale astio nei confronti della tradizione e dell'individualismo culturale borghese. Primo avanguardista a proporre deliberatamente la distruzione della tradizione, Marinetti dichiarò la propria guerra invitando all'abbattimento delle istituzioni culturali – sale da concerto, teatri, biblioteche, musei. Così facendo, pose la cultura futurista in prima linea nella frattura da poco emersa tra avanguardia e tradizione,

organizzando l'avanguardia come scena dell'annichilimento della continuità e della memoria storiche. Inoltre, l'ulteriore tentativo di Marinetti nel dopoguerra di sincronizzare arte e tecnologia avanzata con l'ideologia fascista è stata l'unica occasione nella storia delle avanguardie del XX secolo in cui un legame tra questi elementi è stato posto esplicitamente nella prospettiva della politica reazionaria di destra.

Nell'abbraccio del fascismo da parte di Marinetti – che si candidò senza successo al parlamento come membro del Partito fascista nel 1919 e alla fine diventò consigliere culturale di Mussolini – emerse uno dei problemi chiave delle avanguardie del XX secolo. È la questione se le pratiche d'avanguardia si situano ancora all'interno della sfera pubblica borghese o se devono puntare a contribuire alla formazione di sfere pubbliche diverse nella cultura di massa, che siano fasciste (se mai ne esistono) o proletarie (scopo degli artisti russi e sovietici di questo periodo). In alternativa, come nel caso del Dadaismo, l'avanguardia chiamerà a raccolta per la distruzione della sfera pubblica borghese, incluse le sue istituzioni e formazioni discorsive.

Con la morte accidentale di Boccioni nel 1916, quella in battaglia di Sant'Elia nello stesso anno e il cambiamento radicale nell'orientamento politico ed estetico da parte di Severini e Carrà nello stesso periodo, il Futurismo perde il suo carattere di movimento d'avanguardia (benché Marinetti continui a perseguire un ordine del giorno futurista in arte, letteratura e politica lungo tutti gli anni Venti e Trenta). Severini, che viveva a Parigi, abbandonò le sue strategie pittoriche cubo divisioniste nel 1916 e adottò forme pure e classiche ispirate dall'arte rinascimentale italiana. Ritornando alla tradizione in questo modo, e usando la pittura quattrocentesca come matrice di *italianità*, fu oracolo della successiva, graduale secessione dell'ideologia fascista dalle pratiche moderniste. L'ideologia nazionalista avrebbe invece accettato di legarsi alle radici delle culture locali, le cui origini avrebbe cercato di riscoprire.

L'incontro tra Carrà e Giorgio de Chirico in un ospedale militare di Ferrara nel 1917 creò un'altra occasione di controreazione all'interno dell'avanguardia. Carrà era già inquieto sotto il giogo del Futurismo e aveva scritto che non gli interessavano più i “giochi emotivi da elettricisti”. Ora era preso dall'attenzione di de Chirico per la forma [7]. Praticamente dall'oggi al domani Carrà abbandonò tutti i progetti futuristi per darsi alla Metafisica del meno giovane amico. In questo senso, la scoperta di de Chirico va considerata come un elemento integrale del pensiero d'avanguardia italiano del periodo. Volgendosi alla solidità geometrica di pittori “primitivi” come il Doganiere Rousseau e degli artisti del primo Rinascimento come Giotto e Paolo Uccello, Carrà parlava di loro come dei creatori di “mondi plastici”, o meglio di “tragedie plastiche”. Il suo testo su Giotto pubblicato su *La Voce* (1915) si rivolgeva a Giotto come a un uomo dedito alla “pura plastica”, un “visionario trecentista” che riportò in vita “il silenzio magico delle forme”. Giotto, scriveva, si dedicò all’“originaria solidità delle cose”. La celebrazione della solidità formale come antidoto alla

▲ 1915

● introduzione

■ 1917

▲ 1921

● 1916a, 1920, 1921c

■ 1919

◆ 1937a



7 • Giorgio de Chirico, *Le muse inquietanti*, 1925
Olio su tela, 97 x 67 cm



8 • Carlo Carrà, *La musa metafisica*, 1917
Olio su tela, 90 x 66 cm

disintegrazione futurista ripete i termini con cui la pittura modernista ha originariamente sviluppato la stabilità pittorica in reazione alla ricerca dell'evanescenza luminosa. "Noi che ci sentiamo figli non degeneri di una grande razza di costruttori", scriveva Carrà nel catalogo della sua mostra del 1917 a Milano, "abbiamo sempre perseguito figura e termini corposi e precisi e quella atmosfera ideale, senza la quale il quadro non supera le elucubrazioni del tecnicismo e della analisi episodica del reale esterno". Così Carrà rigettava Impressionismo e imitazione futurista dei suoi effetti. Nel 1918 teorizzò poi il metodo che insieme a de Chirico aveva sviluppato nel testo *Contributo a una nuova arte metafisica*.

La musa metafisica [8] di Carrà dimostra la sua assimilazione del repertorio visivo dechirichiano. Sulle assi inclinate di una scena poco profonda, pone il manichino in gesso di una tennista insieme a solidi geometrici e a scene dipinte con mappe ed edifici. In realtà tutti i quadri esposti a Milano condividevano il silenzio serale dei cortili e delle piazze di de Chirico, interrotto solo da lunghe ombre isolate.

Dopo il rumore, il silenzio; dopo la celebrazione degli spostamenti di massa imposti dalla guerra, l'elogio della sensibilità ari-

stocratica della tradizione. L'uscita di Carrà e Severini dai ranghi futuristi per diventare i principali seguaci di de Chirico fu il primo e forse più intenso esempio dell'anti o contromodernismo che si diffuse subito dopo in Europa in vari movimenti paralleli, a cui venne dato il nome collettivo di "rappel à l'ordre". Paradossalmente fu nell'arte di de Chirico e Carrà che la dimensione di memoria storica così violentemente messa sotto accusa ed erosa nei primi quattro anni di attività futurista tornava come una vendetta per diventare il punto centrale della loro pratica.

ULTERIORI LETTURE:

- Luciano Caruso (a cura di), *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del Futurismo 1909-1944*, SPES, Firenze 1980
- Anne Coffin Hanson (a cura di), *The Futurist Imagination*, Yale University Press Art Gallery, New Haven 1983
- Pontus Hulten (a cura di), *Futurismo & Futurismi*, Bompiani, Milano 1996
- Marianne Martin, *Futurist Art and Theory 1909-1918*, Clarendon Press, Oxford 1986
- Christine Poggi, in *Defiance of Painting*, Yale University Press, New Haven/London 1992

▲ 1919