

Il culto della modernità: la *modernolatria* futurista

Mario Musella

«La modernità è il transitorio, il fuggevole, il contingente,
la metà dell'arte la cui altra metà è l'eterno e l'immutabile»¹

Charles Baudelaire

Si parta da un prelievo etimologico-lessicale. Come ha già segnalato Claudia Salaris nel suo puntuale *Dizionario del futurismo*², il vocabolo *Modernolatria* nasce in seno al Movimento stesso, per bocca di uno dei suoi più geniali esponenti della prima ora: Umberto Boccioni, che nel suo volume *Pittura e scultura futuriste*³ coniò tale neologismo. Il termine in questione, infatti, si basa sull'etimo, di matrice greca, *idolatria*, ovvero “culto, adorazione degli idoli o degli dei”; a tale arcaica significazione, in chiave modernizzante se ne aggiunge una nuovissima, fondata sulla sostituzione della radice *ido* con il più attuale prefisso *moderno* e dunque consentendo il passaggio semantico a “culto e adorazione totale della modernità”. Ma la già citata radice *ido* deriva dal greco *eidon* (????), ovvero dal presente indicativo *orao* (????), cioè *vedere*, e dunque *idolo* è da intendersi come *apparizione*, e di qualcosa di *inaspettato* ed al contempo *magnifico*: sinteticamente definibile come *prodigio*! È dunque in tale senso che va interpretato il concetto di moderno e modernità per i futuristi: ovvero un'apparizione, una novella divinità intrisa di umano paganesimo tecnologico, il nuovo prodigio dell'umanità in via di accelerato sviluppo.

Volendo poi offrire una certa sbrigativa (ma non per questo semplicistica) definizione del concetto di modernità, e passando brevemente in rassegna quelle che saranno idee, stilemi e comportamenti che informeranno da subito la chiassosa vitalità artistica del primo futurismo, allora ci accorgeremo che più di ogni altro furono proprio i padri della Avanguardia Storica ad aver sempre presente l'assillo dell'essere moderni a tutti i costi e a perseguirlo in maniera a dir poco sfrenata, sempre bizzarra, spesso parossistica.

Cosa intendere dunque per *modernità*?

La modernità si esprime quale coscienza, consapevolezza attuale della propria contemporaneità, intesa e vissuta nella sua identità assoluta, nella sua autonomia, se non addirittura nella sua frattura,

¹ In D. Rincé, *Baudelaire o la modernità poetica*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, p. 26.

² C. Salaris, *Dizionario del futurismo*, Roma, Editori Riuniti, 1996, p. 79.

³ U. Boccioni, *Pittura e scultura futuriste (dinamismo plastico)*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1914.

separatezza e dicotomia culturali ed ideologiche non solo e non tanto rispetto ad un anonimo e indistinto *antico*, ma con tutto il *precedente* cronologico e culturale. Modernità intellettuale, dunque, come indipendenza e libertà teoriche ed espressive rispetto alla fatidica *tradizione*, rifiuto di un duraturo rapporto col passato e col suo carico di regole restrittive, un continuo presente intensamente vissuto nella sua individuazione storica; e questo perché la modernità letteraria è «piena ed esplicita consapevolezza della letteratura a se stessa»⁴. Ciò vuol dire che l'essere moderno non solo implica la suddetta rottura col passato, ma prima ancora esige la creazione *ex novo* di un modello ispiratore che sia altro, ovvero nuovo, originale, e che – viste le premesse – non può in nessun caso esser più mutuato da una qualsivoglia esperienza precedente, ma invece operativamente creato *in itinere*, nel mentre cioè della stessa elaborazione formale. Potremmo perciò addirittura azzardare l'identità semantica di *modernità* con *verginità*, in quanto la teoria, che suffraga ed ispira l'espressione, viene a fondarsi, quale neonato modello, nell'atto stesso della creazione pratica. La modernità, in senso esteso, può considerarsi come coscienza di sé, del trovarsi ad un punto di *rottura* insanabile, consapevoli della propria irreversibile ed irripetibile alterità, della propria unicità, culturalmente scandita dall'assunzione di nuovi valori costituiti e cadenzata da una lunga successione di rifiuti, dinieghi, disconoscimenti.

Ma dal 1909 in poi, dallo storico *Manifesto* di fondazione del Futurismo, quella che da sempre e con ossequioso rispetto si appellava Tradizione (intendibile quale stratificazione plurisecolare di precetti ideologici, edificanti modelli culturali, *exempla* letterari ed artistici di vario genere, sedimentatisi nel corso della storia e ogni volta recuperabili a modello o a monito dei cosiddetti *moderni*), viene ora non solo e non tanto rifiutata e rinnegata (atteggiamento di ingratitudine questo che, se vogliamo, è tipico di ogni figlio ribelle nei confronti del proprio padre), bensì mentalmente e culturalmente “cancellata”, azzerata e per ciò stesso irricognoscibile, ormai irrecuperabile, impantanata anch'essa in quella pozza malsana, lorda di vecchiume letterario, che viene ora dispregiativamente definita *passatismo*. Ma passatismo per Marinetti non significa soltanto tradizione, accumulazione di polverosi pezzi d'antiquariato, peggio ancora esso individua quell'atteggiamento di stanco recupero, di reiterato e poco originale riciclaggio di modelli ormai decrepiti perché del tutto inattuali, incongruenti col mondo in evoluzione: «Volete dunque sprecare tutte le vostre forze migliori, in questa eterna ed inutile ammirazione del passato, da cui uscite fatalmente esausti, diminuiti e calpesti?»⁵.

⁴ *Studi sulla modernità*, a cura di F. Curi, Bologna, CLUEB, 1989, p. 9.

⁵ F.T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del futurismo*, «Figaro», Parigi, 20 febbraio 1909, p. 1; ora in L. Scrivo, *Sintesi del Futurismo*, a cura di M. Verdone, Roma, Bulzoni, 1968, pp. 2-3.

Da tali premesse scaturirono tutte le celebri invettive di Marinetti contro i simboli del rinnegato passato. Musei, biblioteche, accademie, «cimiteri di sforzi vani»⁶ a suo dire, luoghi in cui l'eterno fluire della vita e delle sue più libere forze creative si immobilizza: la lotta dunque è solo simbolica contro musei e biblioteche (i primi da inondare e le seconde da incendiare), essa si concreta piuttosto quale atto di violenza liberatoria e liberatrice dai simulacri d'un passato ancora ingombrante e paralizzante, contro professori ed accademici, o meglio contro la loro abusata tendenza alla necromorfa museificazione dell'opera d'arte, cristallizzata così entro i confini di un libro o le regole di un'Accademia: il che si traduce in atrofia, fine del tanto sospirato dinamismo.

Il manifesto di fondazione, infatti, si apre con un racconto simbolico in cui Marinetti allegorizza la sua avventurosa iniziazione alla vita futurista, realizzata attraverso una fuga dall'ingiallito mondo orientaleggiante della cultura tardo-simbolista, e un conseguente volitivo salto verso il *nuovo*, compiuto grazie ad un supremo atto di volontà e per l'originale tramite di un esaltante viaggio in automobile, il cui potente motore in azione (e l'ebbrezza della velocità che ne proviene) informa ed ispira la nuova etica futurista. Gli idolatrati concetti di *velocità*, *dinamismo* e *simultaneità* (scaturigini della tecnologica società industriale) vengono infatti al meglio sintetizzati nella vertiginosa corsa di un'automobile, la quale così sublima quel concetto (di bergsoniana memoria) secondo cui l'essenza della vita è nel suo flusso, nella sua irrefrenabile continuità. Ne rampolla una poesia completamente vergine, creatasi da sé e dal nulla, quasi per partenogenesi, ingrata ed indifferente a qualsiasi richiamo della tradizione. Leggiamo: «Eppure non avevamo un'Amante ideale [...] né una Regina crudele [...] Usciamo dalla saggezza come da un orribile guscio [...] Diamoci in pasto all'Ignoto»⁷.

L'Ignoto in questione è appunto l'immenso ed ancora inesplorato oceano che si estende all'alba del nuovo secolo, il Novecento, con le sue mirabili conquiste scientifiche, i suoi inarrestabili avanzamenti tecnologici, i suoi miraggi evolucionistici, ma soprattutto con quell'inesauribile carico di stimoli e tematiche vergini da offrire agli assetati cultori del nuovo che, *mutatis mutandis*, dovranno fare olocausto della tradizione per lanciarsi finalmente alla "conquista delle stelle". Un atteggiamento che, a ben guardare, Marinetti (di formazione francese) mutuò dall'indiscusso padre della suddetta *modernità*: Charles Baudelaire, il quale concepì l'innovativa esperienza lirica dei suoi *Les Fleurs du Mal* (siamo nel 1857) come un «viaggio [...] nelle profondità dell'ignoto per trovare il *nuovo*»⁸. Similarmente Gian Pietro Lucini, informatore teorico del primissimo Futurismo, suggeriva «la lotta contro il già fatto per fare il nuovissimo» (1894)⁹.

⁶ Ivi, p. 3.

⁷ Ivi, p. 2.

⁸ In Rincé, *Baudelaire o la modernità poetica*, cit., p. 33.

⁹ Ora in M. Verdone, *Il Futurismo*, Roma, Newton & Compton, 2003, p. 10.

Tutta la nuova estetica d'inizio Novecento (e non solo quella futurista) è euforicamente accecata e sconvolta dalle impennate della civiltà industriale, dall'avvento della macchina, dalla conseguente velocizzazione precipitosa di spostamenti e comunicazioni, che annulla le distanze e stravolge un ormai vieto modo di calcolare lo Spazio/Tempo; la conquista dei cieli poi determina una messa in crisi dell'intera unità ideologica e culturale europea. Secondo i rivoluzionati canoni di questa nuova "estetica della macchina", il procedimento creativo attinge direttamente al processo produttivo della società industriale, e la tradizionale e sempre ispirata *poiesis* lirica, si sporca ormai le mani e la faccia del grasso delle officine conformandosi ai ritmi cadenzati e metodici della catena di montaggio. È la Velocità il vero archetipo tematico di tutto il futurismo, il «tema dei temi»¹⁰, *leitmotiv* e maniacale fissazione del movimento. La velocità, è il *primum movens* della nuova estetica futurista, un'estetica macchinolatra, aperta alle espressioni più progredite del mondo sviluppato, che sovverte l'ideale classico, armonico di bellezza sostituendovi un più attuale principio estetico-utilitaristico, ovvero "è bello tutto ciò che è energico ed aggressivo, dinamico e funzionale, produttivo ed efficiente"! Sintomatica di tale mutazione estetica è ovviamente la celebre preferenza marinettiana per l'automobile piuttosto che per la Nike di Samotracia: la prima non solo è più bella, ma soprattutto più utile. La città, la metropoli (industrializzata, multicolore, operosa ed effervescente) diviene il nuovo palcoscenico della vita culturale; le sue strade sommerse di gente ed automobili, le sue vetrine ricche e coloristicamente attraenti, le sue luminarie accecanti, divengono il solo modello estetico plausibile: la strada perciò diviene l'odierno e dinamico «museo del presente»¹¹. La bistrattata museificazione dell'arte, nel dinamismo che eccita la città, non è dunque più né ammissibile né perseguibile.

Ma la sì tanto idolatrata Velocità viene addirittura assunta ad inviolabile assioma di una nuova condotta etica e di una correlata teoria antropologica. Già a partire dal manifesto del 1909, infatti, Marinetti si era pantoclasticamente scagliato contro gli eccessi patetici, riflessivi e rallentanti della letteratura passatista, contro la sua «immobilità pensosa, l'estasi e il sonno», ed aveva aizzato la nuova genia dei poeti ad «esaltare il movimento aggressivo» poiché «la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità»¹². Solo in tale ottica modernolatra si spiega la furia omicida fomentata contro il *chiaro di luna*, i *professori*, la *Divina Commedia* o la *pasta asciutta* (tutti soporiferi elementi che ottundano la mente e intorpidiscono il movimento) e la conseguente foia nell'esaltare invece «l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo

¹⁰ Salaris, *Dizionario del futurismo*, cit., p. 145.

¹¹ E. Raimondi, *Le poetiche della modernità in Italia*, Milano, Garzanti, 1990, p. 14.

¹² Scrivo, *Sintesi del Futurismo*, cit, p. 2.

schiaffo ed il pugno»¹³. Ma dopo l'eclatante, distruttiva rivoluzione del paroliberismo (1912), anch'essa realizzata in nome di una visione più dinamica e compenetrante del fare poetico (il verseggiare classico coi suoi plurisecolari canoni viene fatto implodere dal nuovo poeta-incendiario futurista), Marinetti nel 1916 addirittura divinizza la velocità, facendone l'idolo d'una originale, bizzarra morale, figlia del culto progressista nella macchina, scaturigine della igienica guerra liberatrice: si tratta dell'eponimo manifesto *La nuova religione-morale della velocità*. Essa si oppone alla tradizionale morale cristiana: riflessiva, raziocinante, inibitoria, timida, difensiva; quella futurista, al converso, è ancora una volta audace, virile, aggressiva, moltiplicatrice delle forze umane, fino al dominio assoluto dello Spazio/Tempo. E questo in quanto solo l'estrema velocità consente una vera e sintetizzante Simultaneità: «Una grande velocità d'automobile o d'aeroplano consente di abbracciare e di confrontare rapidamente punti lontani della terra [...]. Chi viaggia molto acquista meccanicamente d'ingegno, avvicina le cose distanti guardandole sinteticamente»¹⁴. La velocità dunque diventa didattica, indice d'intelligenza creatrice! Secondo tale muscolare prospettiva «Gli sportmen sono i primi catecumeni di questa religione»¹⁵ e *correre* equivale ad una preghiera! La morale futurista, compenetrante e agonistica, è perciò pura ed innalza alla divinità. Da qui scaturisce in linea retta la nuova antropologia futurista, proclamata nel manifesto *L'uomo moltiplicato e il regno della macchina* (1910). Essa, sfiorando il vero delirio che trascina i confini dell'evoluzionismo, ammette una identificazione dell'Uomo col Motore ed un loro reciproco interscambio di intuizioni, ritmi ed istinti. Marinetti e Soci credono nella trasformazione in senso radical-meccanico dell'individuo, destinato ad un'evoluzione motoristica di tipo non più umano¹⁶. Da questa inusitata genesi meccanica sarebbe dovuto nascere l'uomo nuovo, il «troglodita moderno» (Paolo Buzzi), di audacia e determinazione inumane, crudele e fortissimo, il solo capace di dominare il mondo. Così catechizzati, i futuristi (indifferenti a qualsiasi polemica circa l'alienazione dell'uomo asservito alla produttività) concepirono una reale identificazione ontologica col mondo industriale, facendo respirare all'unisono la vita dell'uomo con quella dinamica e simultanea della macchina, novello *eidolon* da emulare nella sua perfettibilità e funzionalità. Il nuovo essere umano futurista, così *moltiplicato* sulla scorta dell'*exemplum* meccanico, avrebbe dovuto perdere dolore, vecchiaia ed amore (tutti elementi corrosivi e rallentanti della sua inesauribile energia vitale) e, insensibile aggressivo ed insonne (come Gazurmah, il figlio cerebrale ed artificiale di Mafarka), diventare eterno, crudele dominatore di natura, mondo e storia. Per

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ivi, p. 144.

¹⁵ Ivi, p. 143.

¹⁶ Siamo agli albori della fantascienza, coi suoi avveniristici personaggi robotizzati dell'androide e del cyborg .

esorcizzare la sua primordiale ed inestinguibile paura di morire, l'uomo futurista si è costruita da sé – come fosse un ordigno – la sua personale immortalità.

Ma i futuristi vanno oltre: divenuto automa, dopo aver trasceso la sua fragile, imperfetta natura tramite metallizzazione, l'uomo diventa del tutto quantificabile, misurabile in ogni suo componente, così il corpo come il suo genio, la sua potenza intellettuale, anch'essa riducibile in formule, misurabile (e al tempo stesso pesabile e prezabile) in termini di energia cerebrale accumulata ed espressa. È ciò che Corra e Settimelli sostengono nel manifesto *Pesi, misure e prezzi del genio artistico* (1914). L'uomo ormai è macchina: volano di energia (fisica ed intellettuale).

Sia ben chiaro: la suddetta *poetica della macchina*, che si palesò da subito come il tratto più tipico (di certo quello più appariscente, roboante) del movimento marinettiano, non fu però un parto originale del solo Futurismo. Già da alcuni decenni infatti, le menti più audaci della *intelligentia* europea si erano mosse nella medesima direzione, coniugando ammirazione per le miracolose *performances* della macchina, e osanna delle sue inaspettate capacità estetiche. Per primo Huysmans nel suo *A rebours* (1884) canta la potenza di una locomotiva e già vent'anni prima un insospettabile quale il nostro Carducci, nel suo inno *A Satana* (1863), esalta la potenza "diabolica" di una *vaporiera*, sinonimo di progresso. E ancora Mallarmé lusinga la bellezza di un'automobile nel suo *Del bello e dell'utile* (1905), e contestualmente i nostri Pascoli e D'Annunzio descrivono l'ebbrezza della velocità, provata in una corsa in bicicletta (il primo) o in tram (il secondo). Fino ad arrivare al più importante precedente teorico, ovvero *La nuova arma. La macchina* di Mario Morasso (1905), certo il più prossimo alle successive speculazioni marinettiane, per le sue intuitive consapevolezza circa la modernizzazione dei paradigmi artistici nonché la modificazione delle capacità percettive causate dall'avvento della macchina e dal quotidiano, mostruoso spettacolo della metropoli. Ma mai nessuno, prima e come Marinetti, ne aveva fatto l'assillo, l'idea-guida, la cifra stilistico-tematica di un'intera poetica. Non si tratta infatti di un qualsiasi *oggetto* alla moda che si lascia avviluppare dai gangli della poesia, viceversa è tutta la nuova arte-azione futurista che si lascia coinvolgere, influenzare e determinare dal nuovo prodigio dell'epoca moderna: perché la civiltà moderna è civiltà industrializzata, e la nuova poesia che canta l'industria e la metropoli non può che essere poesia macchinolatra. In questa incalzante "smania del nuovo", il concetto di *moderno* viene sublimato a principio estetico paradigmatico entro un'ottica futurocentrica. I futuristi così perseguono e reificano (fino al parossismo) il profetico imperativo di Arthur Rimbaud: «Bisogna essere assolutamente moderni».

Il nuovo uomo temprato nell'esercizio quotidiano dell'etica-azione futurista, audace, volitivo, egocentrico, progressista, crudele e cinico verso gli abusati sentimentalismi (non solo artistici), non potrà altro che essere ottimista, avendo per sempre fuggato gli eccessi raziocinanti e le inibitorie

timidezze della morale cattolica, colpevoli di inaccettabili pessimismi. Egli piuttosto spinge sempre più in avanti la sua ambizione di progettare e costruire. La sua onnipotente ed onnipresente Volontà creativa è eccitata dal promettente futuro, tutto ancora da scoprire e da plasmare secondo i dettami teorico-pratici della nuova religione modernolatra.

Di fatto il futurista interpretario, come Marinetti lo immagina, non può placare la sua ansia d'Assoluto semplicemente ossequiando il solo adagio oraziano, ovvero godendo dell'attimo presente: si tratterebbe in effetti di una incoerente, sonnolenta ed inaccettabile quiescenza. Il vero futurista trascende il *diem* transitorio e si proietta completamente (ansie, intelletto e muscoli) verso l'abbagliante avvenire. Il futurista ideale, ottimista, fiducioso nelle potenzialità emancipatrici della macchina, crede fermamente nel progresso dell'umanità, così compiendo una decisiva inversione di marcia ideologica rispetto alle usuali filosofie della storia tardo-romantiche che – d'impostazione negativa – interpretavano il processo storico come regressione, decadenza e corruzione (si pensi alla ripudiata teoria nietzschiana dell'*eterno ritorno*) e l'epoca attuale quasi come un "disagio"¹⁷ rispetto ai tempi andati e forse migliori. Il futurista invece, neo-illuminista convinto e darwiniano, propende per il progresso storico, per un miglioramento costante del benessere, un alleggerimento del bisogno e della fatica, un'impennata della salute collettiva, una vittoria piena della creatività. Per il futurista la Storia non consiste in un nostalgico recuperare un'aurea epoca perduta, per Lui si tratta – quasi alla maniera dei marxisti – di *trasformare* la società attuale e di crearne una nuova, ma in senso radical-futurista. Eccoci così giunti al manifesto, firmato Balla e Depero, *Ricostruzione futurista dell'universo* (1915). Pur partendo da istanze plastiche, gli estensori suggeriscono nuove bizzarre modalità pratiche tramite cui *ricostruire* il mondo intero «rallegrandolo e ricreandolo integralmente»¹⁸.

Il Futurismo insomma, a colpi di choccati rivoluzioni e sfacciate provocazioni, propugnava l'abiura globale del passato e postulava una nuova, anarchica, ossimorica idea di "tradizione antitradizionalista", fondata – sfiorando così il paradosso logico – sul principio della *rottura*: la rottura (col passato) si fa tradizione, educando così ogni successiva avanguardia. *Negare* significa rifondare una nuova, sempre instabile tradizione che, appena neonata, è a sua volta da negare al più presto, pronta all'ennesima rottura. Non a caso la cultura futurista, alla sua nascita, è stata caratterizzata non tanto dalla fondazione/affermazione di nuovi e personali valori, quanto da una cosciente sequenza di negazioni: per i futuristi, prima ancora di affermare la propria teoresi, è necessario (per la definitiva vittoria del *moderno*) negare quella del passato, a forza di incendi,

¹⁷ Vedi K. Löwith – L. Strass, *Dialogo sulla modernità*, Introduzione di R. Esposito, Roma, Donzelli, 1999, pp. XV-XX

¹⁸ Scivo, *Sintesi del Futurismo*, cit., p. 124.

distruzioni, implosioni. L'unico modello sta nell'assenza di modelli! la sola Tradizione è nell'anti-tradizione! la vera Avanguardia guarda solo in avanti!

D'altronde la vitalità artistica scatenata da Marinetti e Soci ebbe il qualificante merito di garantire un inaspettato primato culturale all'Italia, da troppo tempo costretta a seguire ed emulare. Sennonché, dalle stravaganti sperimentazioni futuriste in poi (e nei più svariati ambiti), tutto quanto in seguito fu azzardato quale «trincea avanzata» nella lotta contro la Tradizione, nel tentativo di sfondarne gli argini per aprirsi una definitiva breccia verso la Modernità, null'altro fu che un'epigona riproposizione, magari un originale sviluppo, ma pur sempre di *modelli* già promossi dai geniali futuristi. Alcuni esempi: la poesia del *non sense*, proposta dai dadaisti, trova il suo precedente in certa illogica lirica palazzeschiana; il Surrealismo francese può considerarsi preceduto dalle indagini esoteriche del gruppo fiorentino dell'«Italia Futurista» (Corra e Ginna su tutti); la poesia fonetica deriverà dalla *onomalingua* di Depero o dalla lirica rumorista del napoletano Cangiullo; la poesia visiva altro non è che uno sviluppo della “rivoluzione tipografica” e parolibera di Marinetti, come delle *lettere umanizzate* sempre di Cangiullo; le bizzarre ricerche musicali di John Cage (siamo negli anni 50-60) ricordano da molto vicino le sperimentazioni di Luigi Russolo e dei suoi *intonarumori*; e che dire dei famosi *happening*, legittimi figli delle celebri, gazzarose “serate futuriste”?

Insomma, il Futurismo non solo si rese perfettamente conto della sua contemporaneità industriale e metropolitana, indagandola nel profondo delle sue palpitanti viscere (sebbene di cemento ed acciaio) e facendone inusitata materia poetica; il Futurismo ebbe la capacità di cancellare il passato, sgomberare il campo dell'espressione artistica, stimolare il “nuovo” ed anticipare di molto i tempi creativi, diventando una inevitabile, spesso ingombrante pietra di paragone per tutte le generazioni future, una sorta di “Tradizione della Modernità” con la quale necessariamente dover fare i conti. Conclusa la loro opera di sgomberamento del passato, i futuristi si affermarono, in una storia artistico-letteraria da loro stessi resa vergine, come la prima (se non l'unica) memoria estetica da offrire ai nuovi ribelli avanguardisti, assetati di novità!

Ma lo stesso Marinetti, subito conscio di questa infamante eventualità, e cioè di aver creato egli stesso un modello, involontariamente una nuova Tradizione da emulare (una nuova Accademia), a conclusione del manifesto di fondazione suggerì ai posteri una estrema violenza liberatrice, ma stavolta da compiere addirittura nei suoi stessi confronti, pur di rimanere fedele alla linea antipassatista appena tracciata, il tutto in nome dell'idolatrata *modernità*: «I più anziani tra noi hanno trent'anni [...] Quando avremo quarant'anni, altri uomini più giovani e più validi di noi, ci gettino pure nel cestino, come manoscritti inutili. – Noi lo desideriamo!»¹⁹.

¹⁹ Ivi, p. 3.

Nei confronti, perciò, di tutto quanto risulti invecchiato, superato e dunque *putrescente* Tradizione (compresa quella futurista), il Futurismo invita ad un atteggiamento solo, ribelle ed incendiario, che qualche anno dopo sarà Bontempelli a parafrasare magnificamente con poche, icastiche parole che sembrano suggerite dallo stesso Marinetti: «ecco il segreto, ecco il solo modo di “ricollegarci alla tradizione”: infischiarcene»²⁰.

²⁰ M. Bontempelli, *L'Avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1938. Ora in: Id., *Realismo Magico e altri scritti sull'arte*, a cura di E. Pontiggia, Milano, Abscondita, 2006, p. 26.