

Le futurisme a 100 ans. Dans sa révolution poétique, le germe de la poésie performative contemporaine

Giovanni Fontana

Number 103, Fall 2009

Le futurisme a 100 ans

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/59334ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fontana, G. (2009). Le futurisme a 100 ans. Dans sa révolution poétique, le germe de la poésie performative contemporaine. *Inter*, (103), 7–15.



> De gauche à droite : Luigi Russolo, Carlo Carrà, Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni et Gino Severini (Hulton Archives).

LE FUTURISME A 100 ANS

Dans sa révolution poétique, le germe de la poésie performative contemporaine

— GIOVANNI FONTANA

Un vaste et significatif pan de la poésie du XX^e siècle a montré un grand intérêt pour la complexité des rapports entre l'écriture et les arts, dans la perspective de ce que, dans les années soixante, on a connu comme *intermédialité*, grâce à l'intuition théorique de Dick Higgins. Dans la poésie, les limites de la page sont violées, et la figure du poète se pose devant la nécessité d'agir dans les espaces acoustique, visuel, scénique, pour affronter les exigences puissantes des projets fondés sur les intersections linguistiques, les contaminations, la perception multisensorielle, les rapports avec les nouvelles technologies, la complexité de la dimension de la performance. En 1913, Filippo Tommaso Marinetti, inventeur indiscutable de l'avant-garde futuriste, proposait d'introduire dans le domaine textuel une série articulée d'innovations structurelles. Il préfigurait, en particulier : « Les métaphores condensées. – Les images télégraphiques. – Les sommes de vibrations. – Les nœuds de pensées. – Les éventails tour à tour ouverts et fermés de mouvements. – Les raccourcis des analogies. – Les bilans de couleurs. – Les dimensions, poids, mesure et vitesse, des sensations. – Le plongeon du mot essentiel dans l'eau de la sensibilité sans les cercles concentriques que le mot produit. – Les repos de l'intuition, les mouvements à 2, 3, 4, 5 temps. – Les poteaux analytiques explicatifs qui soutiennent les fils de l'intuition. » Les nouveaux « mots en liberté » bouleversaient le tableau des certitudes et des usages de la littérature.

- > Marinetti aurait emprunté le mot « futurisme » au poète Gabriel Alomar qui en 1904 à Barcelone a donné une conférence sous le titre de *El Futurisme*.
- > Couverture de la revue *Poesia*, fondée et éditée par Marinetti, 1909.
- > La première édition du *Manifeste du Futurisme*, sans le prologue, publiée dès janvier 1909 par Marinetti. Le prologue sera écrit un mois plus tard, dans un style différent, lors de la publication du manifeste, le 20 février 1909, dans *Le Figaro* à Paris.



- > Depero, Marinetti et Cangiullo portant des gilets dessinés par Depero.
- > Lettre de Marinetti qui accompagnait l'expédition du *Manifeste du futurisme* aux poètes et aux intellectuels au début de février 1909.



Marinetti avait lancé sa première invective révolutionnaire le 20 février 1909 sur la première page du *Figaro*. Soutenu tout de suite par un bon groupe d'artistes (poètes, peintres, musiciens, architectes, etc.), il avait entamé un procès de subversion totale de la culture et de l'art. Le futurisme se configurait comme un programme de coordination de l'activité artistique et de la pratique quotidienne en se présentant en tant que style de vie. Il dessinait des perspectives créationnistes concentrées sur les données physiques, matérielles, qui, tout de suite, influenceront tous les mouvements de réaction au spiritualisme symboliste et qui traverseront le siècle entier jusqu'à conditionner les plus récentes expériences artistiques. L'un des aspects les plus importants était constitué par le nœud des théories et des pratiques de dépassement des différences entre les formes d'expression artistique, qui introduisait de nouvelles sensibilités et des possibilités diverses d'action poétique. Pour Stelio Maria Martini, poète visuel et spécialiste des avant-gardes historiques, l'activité esthétique est absolument réinventée selon la direction du dépassement de l'œuvre sectorielle et spécifique, spécialement par la revendication de l'emploi des décompositions de mots, des onomatopées, des bruits, mais essentiellement par la joie du comportement esthétique, du geste artistique, de l'action. En analysant *Zang Tumb Tumb* (1914) de Marinetti, modèle exemplaire de mots en liberté, le critique Matteo d'Ambrosio remarque que dans cette œuvre nous sommes très proches de l'objectif de la fusion des arts, de l'expression « plurielle » et simultanée du monde. Cette œuvre se rattache au concept d'« orthographe libre-expressive » et constitue le premier stade du « motlibrisme ». C'est dans cette phase initiale que Marinetti sent la nécessité de la déclamation comme achèvement de la parole pour la charger d'énergie.

Direttore:
F. T. Marinetti

Ufficio:
Via Senato, 2
Milano



Mon cher confrère,
je vous prie de vouloir bien m'envoyer votre jugement sur notre Manifeste du Futurisme et votre adhésion totale ou partielle. En attendant votre réponse, qui sera publiée dans Poesia, je vous prie d'agréer mes remerciements anticipés et les hommages de mon admiration profonde.

F. T. Marinetti



> Portraits de Marinetti par Giacomo Balla.

Les mots en liberté, lancés en 1912 dans le *Manifesto tecnico della letteratura futurista* et théorisés, d'une manière plus large et complète, dans le manifeste du 11 mai 1913, avaient déjà ouvert les nouveaux espaces à l'orthographe libre-expressive, mais aussi à l'imagination sans fils, au lyrisme essentiel et synthétique, à l'onomatopée (pas seulement imitative, mais aussi analogique et abstraite), à la révolution typographique, etc. Toutes ces idées et bien d'autres innovations techniques, polémiques et extrémistes, avancées et osées, ouvrent, d'une manière décisive, le domaine à de nouvelles formes de poésie où la dimension extravertebale contribue à la formation d'atmosphères nettement spectaculaires. Pour Marinetti, le poète doit lancer sur plusieurs lignes parallèles des chaînes de couleurs, de sons, d'odeurs, d'épaisseurs, d'analogies. On peut avoir des lignes parfumées, musicales, plastiques. Les mots en liberté combinent les éléments de la langue et des dialectes, les formules arithmétiques et géométriques, les signes musicaux, les mots vieux, déformés, les néologismes, les cris d'animaux et de moteurs². Mais en rapport avec l'exaltation des équilibres intérieurs entre les composantes acoustiques et visuelles et avec leur poids spécifique et relatif dans la composition, les mots en liberté produisent les « planches motlibristes ». Ce passage est bref et surprenant. Il s'agit d'un développement ultérieur du parcours pour le renouvellement des langages. La métamorphose est suscitée par l'ortho=graphie et la typographie libres-expressives de même que par les planches synoptiques des valeurs lyriques et des analogies dessinées. Les mots en liberté se transforment en *auto-illustrations* en dépassant les limites de la littérature non seulement pour se rapprocher de la peinture, de la musique, de l'art des bruits, mais aussi pour jeter un pont entre les mots et l'objet réel. On peut considérer les planches motlibristes comme de « vraies partitions musicales et bruitistes qui exigent un déclamateur »³, mais aussi comme des poèmes muraux, comme des poèmes à voir⁴. Dans ces planches motlibristes, l'orthographe et la typographie libres-expressives acquièrent des fonctions très importantes pour indiquer l'action : la mimique faciale

et le geste⁵. On peut observer qu'à chaque situation graphique ou plastique, à chaque forme typographique (caractère, corps imprimé, etc.) correspondent des tons, des volumes, des registres de lecture, des lignes de déclamation. L'écriture se charge de tensions qui cherchent la nécessité de se déverser sur le geste. En même temps, la déclamation est conditionnée par les rapports avec les nouveaux textes. En effet, les mots en liberté et les planches motlibristes exigent, pour leur qualité verbosuelle, pour leur valeur onomatopéique (sonore et bruitiste), un vrai bouleversement de la conception de la lecture. On peut parler finalement de textes *optophonétiques*.

Marinetti dira que la déclamation trouve son « expression naturelle dans les mots déformés et dans les disproportions typographiques

correspondant aux grimaces du visage et à la force ciselante des gestes. Les mots en liberté deviennent ainsi le prolongement lyrique et transfiguré de notre magnétisme animal »⁶. Dans cette conception il y a un nouveau sens de liberté. Marinetti parlera de « caprice de l'intuition ». Il sait que dans ce type de travail le hasard prend une importance fondamentale. Mais, avec la totale ouverture d'esprit envers l'improvisation, il y a aussi la subversion des temps, le contrôle du rythme, le simultanisme, le dynamisme de l'action, le vitalisme dans la présence scénique et la promptitude au contrôle du développement des situations qui deviennent des éléments indispensables.

Giovanni Lista a écrit à ce propos que « [l]e poème devenait ainsi une manifestation d'énergie en acte, l'écriture n'étant que le sismographe de l'action vécue et intériorisée par le poète, comme il adviendra précisément avec les mots en liberté dans leur forme la plus typiquement marinettienne. Si l'on tient compte de cette ligne de développement du motlibrisme, rien n'est plus étranger à Marinetti que la notion même du rythme recherché par Mallarmé, pour qui les blancs de la page avaient la valeur d'intervalles intimement associés à la parole poétique »⁷.

Marinetti condamne la récitation de la tradition théâtrale ; il propose une approche au texte bien différente : il veut une récitation moderne qui soit polyrythmique et dynamique, mais surtout bien cohérente avec les gammes des éléments introduits dans les nouveaux types de formes poétiques. Il veut « une déclamation conçue comme l'expression pulmonaire et labiale des rythmes modulés lancés avec des intensités différentes et des variétés de ton à l'italienne ».

Giovanni Lista observe aussi : « Avec l'abolition motlibriste du modèle linéaire, ce qui était abandonné, c'était justement la structure causaliste du langage, correspondant à une lecture rationnelle de la réalité. Le poète renonçait à tout contenu intellectuel de la poésie, faisant taire la raison déductive autant que la passion exégétique et abdiquant finalement la primauté de l'humain sur la matière. L'intériorité du poète n'était plus qu'une caisse de résonance instantanée puisque l'action amenait à manifester jusqu'aux forces les plus inconscientes et les plus instinctives de l'être. Mais c'était le mot lui-même qui devait faire corps avec l'expérience vitale en assimilant son intensité et son immédiateté, sinon sa matérialité. La révolution du langage poétique entreprise par les avant-gardes a sans doute trouvé dans le motlibrisme futuriste son expression la plus radicale. Il s'agissait en même temps de la plus subversive à l'égard de la poésie même, dont les fondements étaient minés⁸. »

La qualité sonore du texte saute sur la scène, en très gros plan, impérieusement, et se décharge sur l'auditoire avec toute la force des déclamations dynamiques, ironiques, facétieuses, parfois irritantes, même violentes. La sonorité est alimentée par des procédés prélinguistiques aussi, mais surtout par des variations vocales et l'omniprésente onomatopée, qui devient vraiment extraordinaire quand on abandonne le réalisme imitatif pour choisir des caractères analogiques et abstraits. L'onomatopée joue un rôle très important non seulement dans les mots en liberté et les planches motlibristes marinettiennes, mais aussi dans le *bruitisme plastique* de Giacomo Balla, la *verbalisation abstraite* et l'*onomalingua* de Fortunato Depero et la *poésie avec des portées* de Francesco Cangiullo.



Le futurisme aspirait à créer les formes de la modernité dans tous les domaines : littérature, arts plastiques et arts décoratifs, théâtre, danse, cuisine, mode, architecture et urbanisme... Voici quelques exemples.

- 1 Ivo Pannaggi, *Caractères pour un théâtre mécanique*, 1920.
- 2 Fortunato Depero, esquisse pour le Pavillon du Livre, 1926.
- 3 Umberto Boccioni, *Dynamisme d'un cheval de course + Maisons*, 1914.
- 4 Antonio Sant'Elia, esquisse pour gratte-ciel en terrasses, 1914.
- 5 Fortunato Depero, *La rissa*, 1926.
- 6 Giacomo Balla, *Dynamisme d'un chien en laisse*, 1912.
- 7 Filippo Tommaso Marinetti, *Une assemblée tumultueuse*, double page de l'édition originale de *Les mots en liberté*, 1912.
- 8 Danses futuristes, *La Vie Parisienne*, 1921.
- 9 Tato, *Portrait futuriste de Marinetti*, 1930.
- 10 Carlo Carrà, *The Chase*, 1914.



1



2



3



4



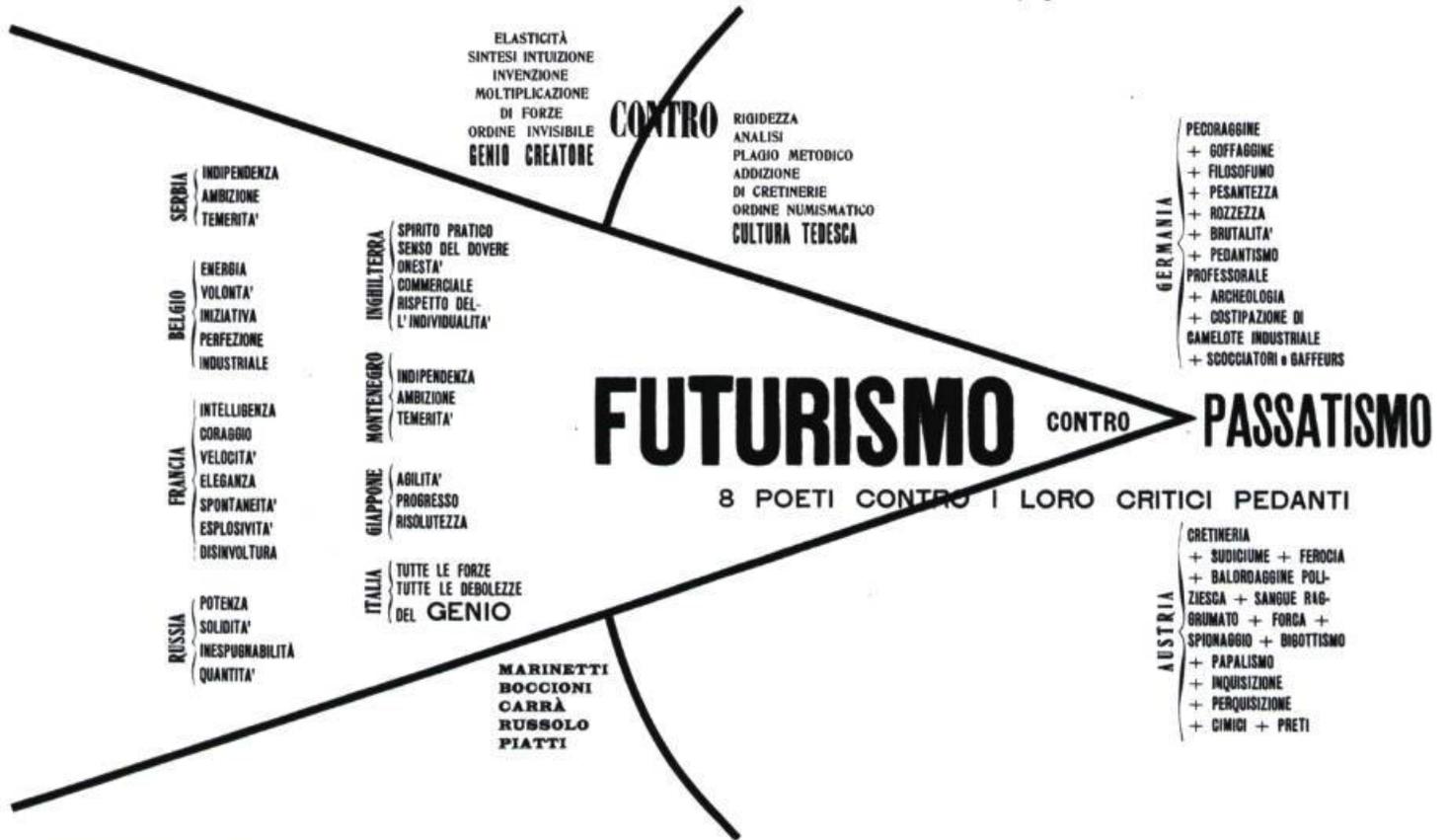
5



6

SINTESI FUTURISTA DELLA GUERRA

Glorifichiamo la Guerra, che per noi è la sola igiene del mondo (*1° Manifesto del Futurismo*) mentre per i Tedeschi rappresenta una grassa spiancata da corvi e da isoni. Le vecchie tattedrali non c'interessano; ma neghiamo alla Germania medioevale, plagiatra, balorda e priva di genio creatore il diritto futurista di distruggere opere d'arte. Questo diritto appartiene soltanto al Genio creatore italiano, capace di creare una nuova bellezza più grande sulle rovine della bellezza antica.



Dans le manifeste *La déclamation dynamique et synoptique* (1916), Marinetti spécifie que le déclamateur futuriste doit être un inventeur et un créateur infatigable tout en décidant instinctivement, à chaque instant, du point où l'adjectif-ton et l'adjectif-atmosphère doivent être prononcés. Il doit suivre seulement son flair pour arriver au plus haut niveau de « splendeur géométrique » et de « sensibilité numérique ». Par son intuition, il règle les formes instantanément et ouvre des horizons nouveaux non prévus dans les mots en liberté qu'il interprète. Donc ces mots en liberté sont une sorte de partition labile non rigoureuse, mais qu'on doit lire en amplifiant les tensions du texte. On doit libérer la charge potentielle qui s'y trouve. En effet, la révolution des mots en liberté et des planches motlibristes, avec ses nouvelles coordonnées typographiques, avait introduit un système de notation, à décoder, qui rendait plus vif le rapport entre la page et son lecteur.

Pour Marinetti, la poésie devient un acte vivant. La dimension phonatoire, le geste et la dimension théâtrale deviennent les charnières de la poésie, qui se transforme en poésieaction.

Pas à pas, la nouvelle déclamation se mue en authentique art performance. La voix charge la parole poétique de nouvelles énergies. Les rapports avec le public deviennent agressifs et provocateurs.

Mais le poids des inventions marinettiennes ne reste pas circonscrit au domaine de la recherche poétique : les mots en liberté étendent leur influence sur l'univers musical. Bien qu'en musique on ait accepté plus facilement les éléments liés au bruitisme et à l'onomatopée, les aspects graphiques ont eu, ensuite, une grande importance dans le renouvellement de

> Marinetti salua la Première Guerre mondiale comme « le plus beau poème futuriste » et la célébra avec son poème « en mots libres » *Sintesi futurista della guerra*, en 1914.



> Marinetti, 1915.

l'écriture musicale⁹. Le compositeur Ferruccio Busoni écrit dans une lettre envoyée à sa femme qu'il ne peut pas comprendre pourquoi les hommes conçoivent le temps comme une ligne qui part derrière nous et qui procède en avant, alors qu'il doit s'étendre dans toutes les directions, comme dans l'espace cosmique¹⁰. Justement Daniele Lombardi souligne que les mots en liberté sont le fondement d'une ligne de recherche musicale qui ouvre à des itinéraires labyrinthiques où la nécessité d'un choix rend dynamique le matériel congelé dans la notation en créant une importante variable improvisée. Cette mobilité considère l'interprète comme le coauteur véritable de l'événement musical¹¹.

Ce n'est pas un hasard si, après sa rencontre avec Marinetti, qui a eu lieu à Moscou en 1914, Arthur Vincent Lourié écrit *Formes en l'air*. Il s'agissait de la première composition du XX^e siècle où le développement linéaire de la portée n'était pas respecté, étant substitué par des îles sonores disséminées dans le blanc de la page. L'exécutant se trouvait devant des actions sonores à dimensionner de façon impromptue. Il s'agissait d'une *phonostéréométrie cubofuturiste* : un hasard unique dans l'histoire de la musique pianistique jusqu'aux années soixante¹². Lombardi observe que la composition de Lourié a devancé de 35 ans les expériences d'Earle Brown, de John Cage et de Morton Feldman, tous ces auteurs ayant visualisé le temps de la musique par différents artifices graphiques.

Le poète Arrigo Lora Totino (un artiste charnière entre le futurisme italien et la poésie concrète et sonore internationale) pense que, dans la planche motlibriste, le mot, décomposé et recomposé par des lois d'accentuation phonique, se fixe dans une organisation dynamique visuelle équivalente à la dynamique phonique ; on peut considérer ces planches comme des tableaux audiovisuels, merveilleusement géométriques. Lora Totino se pose en champion de la prédominance de la valeur optophonique sur le contenu purement visuel¹³. Donc le texte typographique n'est pas le poème, mais simplement sa partition. Pour d'Ambrosio, la forme graphique de la partition est une nécessité : elle devait être obligatoirement visuelle, donc optophonétique, et agir comme tremplin de lancement pour la déclamation¹⁴. En effet, c'est par la déclamation que le poème explose dans sa matérialité complète. Ses protagonistes sont le geste, la présence scénique et le développement du mouvement sur la scène, la présence de la voix en tant qu'affirmation du corps, l'explosion des sons fondés sur la matière linguistique brisée et perçante où les rôles de premier plan sont joués par les consonnes dans leur évolution onomatopéique, mais c'est surtout la force de l'impact sur le public qui caractérise grandement le résultat de l'action.

Dans son manifeste *La declamazione dinamica e sinottica*¹⁵ (*La déclamation dynamique et synoptique*), Marinetti dit que le poète doit métalliser, liquéfier, pétrifier, électriser sa propre voix ; il doit la fondre avec les vibrations de la matière ; il doit avoir une gesticulation géométrique ; il doit se servir d'instruments les plus étranges ; il doit se servir de tableaux pour dessiner rapidement, devant le public, des théorèmes, des équations, des planches synoptiques ; il doit conquérir l'espace avec son propre mouvement ; mais surtout il doit être un inventeur et un créateur infatigable. On peut multiplier les effets spectaculaires en utilisant des lumières, des objets, ou en appliquant des procédés techniques particuliers comme la déclamation simultanée. En 1914, à la galerie Sprovieri

de Rome, Marinetti et Francesco Cangiullo, avec Giacomo Balla, Fortunato Depero, Mario Sironi et le Sprovieri de la galerie, présentaient, dans une atmosphère simultanée et convulsive, le poème motlibriste *Piedigrotta*, du poète et artiste napolitain Cangiullo. Dans les journaux de l'époque, on a parlé de cette soirée hilarante. La salle était illuminée par des lampes rouges qui exaltaient le dynamisme d'une toile de fond peinte par Balla. La troupe d'artistes avait de fantastiques chapeaux de papier. Bien admiré fut le vaisseau bariolé que le peintre Balla portait sur sa tête. Chacun jouait un instrument napolitain (*tofa, putipù, triccheballacche, scetavajasse*). Cangiullo était, de temps en temps, au piano. Un anonyme rédacteur de la revue *Lacerba* écrivait que les futuristes allaient multiplier des spectacles de gaie et stupéfiante poésie avec leur inépuisable puissance créative¹⁶. Et encore, dans le quotidien *Il Giornale d'Italia*, on pouvait lire : « Le chaotique orchestre de sons, de couleurs, de formes, d'odeurs, de saveurs, de contacts, de fous rires, de joie explosive et bouillante, flamboyante, qui crache des lapillis, monte, monte, monte, d'heure en heure, alors que les demoiselles Tofa, Putipù, Triccheballacche et Scetavajasse [ce sont les artistes qui jouent les instruments correspondants] sortent de leur fosse infernale et donnent, elles-mêmes [il s'agit d'hommes !], par leurs sons, les sensations vives de la fête



de Piedigrotta qui exulte, qui folâtre, qui éblouie, fête enivrante, étouffante, grondante et assourdissante¹⁷. » C'est une performance collective où les voix « amoureuses et triviales [...] et bagarreuses et rebelles s'alternent, se croisent et se fondent dans un vertigineux chaos »¹⁸. Ici, l'action d'ensemble, c'est la seule chose qui compte. Et Marinetti écrit : « Le déclamateur doit lui aussi disparaître, en quelque sorte, dans la manifestation dynamique et synoptique des mots en liberté¹⁹. » Mais, malgré cette affirmation, Sgabelloni remarque la voix ferme et déformée du poète, son visage concentré dans une contraction d'énergie et de violence, sa figure impérieuse²⁰.

À partir de cet événement fondamental, il y aura encore beaucoup de poésie action. Parmi les artistes, à part Balla, Depero et Cangiullo, il faut se souvenir au moins de Luciano Folgore, « incomparable dans la déclamation de parodies et de vers improvisés »²¹, Armando Mazza « qui avait une voix puissante »²², Remo Chiti « qui avait une voix magnifique, ronde et toscane, de laquelle sortaient des poèmes et des manifestes »²³, Farfa « qui récitait des hymnes bachiques... couronné de feuilles de vigne »²⁴, Miletto qui « faisait appel à une petite formation de jazz »²⁵ et, encore, Auro d'Alba et Guglielmo Jannelli, qui tentait de développer la théorie de René Ghil sur la sonorité des mots, etc. « Le manifeste musical de *La déclamation* lancé par Dolfi envisageait en revanche la dissonance entre le poème et un fond sonore constitué de litanies onomatopéiques²⁶. » Le dénominateur commun était la provocation, le caractère combatif, bagarreur, la verve dynamique, l'ironie, le goût pour le simultanésisme des voix, des situations, des actions.

Le pas vers des formes de théâtre synthétique, atechnique, dynamique, simultané, autonome, alogique, irréel, fut bref. En 1915 Marinetti signe, avec Corrado Settimelli et Bruno Corra, le manifeste *Théâtre futuriste synthétique*. Ce théâtre proposait « les répliques en liberté, la simultanéité, la compénétration, les petits poèmes animés, les sensations adaptées scéniquement, l'hilarité dialoguée, l'acte négatif, la réplique en écho, la discussion extralogique, la déformation synthétique, la lueur scientifique, la coïncidence, la vitrine »²⁷, etc. En 1913, dans le *Daily Mail*, Marinetti avait déjà exalté les effets du comique, l'excitation érotique, la stupeur imaginative de son manifeste *Théâtre de variétés*. Il y avait individué une sorte d'esprit générateur du « merveilleux futuriste », fait « de caricatures puissantes, d'abysses du ridicule, d'ironies impalpables et délicieuses, de symboles enveloppants et définitifs, de cascades d'hilarité irréfrenable, d'analogies profondes entre l'humanité, le monde animal, le monde végétal et le monde mécanique, de raccourcis de cynisme révélateur, d'intrigues de mots d'esprit, de jeux de mots et de devinettes qui servent à aérer l'intelligence, de toute la gamme du rire et du sourire pour détendre les nerfs, de toute la gamme de la stupidité, de l'imbécillité, de la balourdise et de l'absurdité, qui poussent insensiblement l'intelligence jusqu'au bord de la folie, de toutes les significations de la lumière, du son, du bruit, du mot, avec ses prolongements mystérieux et inexplicables dans la partie la plus inexploree de notre sensibilité²⁸. »

Mais c'est avec le *Théâtre de la surprise*²⁹ (quelques ans après) que Marinetti et Cangiullo introduisaient des innovations non seulement en ce qui a trait à l'imprévisibilité de l'action et à la recherche continue de boutades pour étonner le public, mais à une meilleure concentration de l'attention sur les aspects sonores et gestuels, en envisageant la compénétration entre les déclamations, la danse et les scénarios des « poèmes motlibristes » et en déclenchant des « discussions musicales improvisées entre les pianos, le piano et le chant, ou des libres improvisations de l'orchestre, etc. »³⁰.

“LA TEATRAL”
Società in Accomandita - Direttore-Gerente **Walter Mocchi**
Buenos-Ayres - Rio Janeiro - Santiago de Chile - Roma

TEATRO COSTANZI
ROMA
Grande Stagione Lirica Carnevale-Quaresima 1912-913

Domenica 9 Marzo 1913
alle ore **21** prec.

= **GRANDE SERATA** =
FUTURISTA

PROGRAMMA

1. INNO ALLA VITA
Sinfonia futurista del maestro **Balilla Pratella**
es-guita dall'Orchestra del Costanzi e diretta dall'Autore

2. La Poesia nuova di Paolo Buzzi.
La Fontana malata di **Aldo Palazzeschi.**
L'orologio ed il suicida di **A. Palazzeschi.**
Solopero generale di **Luciano Folgore**
Sidi Messari di **F. T. Marinetti.**

Questo poesia futurista saranno declamato del Poeta
F. T. MARINETTI

3. Il pittore e scultore futurista:
UMBERTO BOCCIONI
parlerà della *“Pittura e Scultura futurista.”*

CONSIGLIO AI ROMANI
di **F. T. MARINETTI.**

PREZZI
1 Lira · INGRESSO · Lire 1

Palchi I e II Ordine L. 25 - III Ordine L. 10
Poltrone L. 5 - Sedie L. 3 - Anfiteatro L. 2 (tutto oltre l'ingresso)
Galleria. Posti num. L. 1,50 - Galleria Posti non num. L. 1
(compreso l'ingresso)

Il Teatro si apre alle ore 8 1/2. - La Galleria si apre alle 5 1/2

Il cancello del teatro è aperto dalle ore 10 ant. in poi nei giorni di rappresentazione
e dalle ore 10 ant. alle ore 6 pom. in quelli di riposo. - Telefono 10-37.

Per comodità del pubblico la vendita dei biglietti verrà effettuata anche all'Ufficio degli
Spediz. Offici dell'Amministrazione Teatrale Futurista, Corso Umberto 9, 734 - Telef. 32.18

> Affiche pour une soirée futuriste, 1913.

