

ROBERTO CRESTI

**LO SPETTRO
NELLA MACCHINA**

DUE SAGGI SUL FUTURISMO



ROBERTO CRESTI

**LO SPETTRO
NELLA MACCHINA
DUE SAGGI SUL FUTURISMO**





LE OSSA - ANATOMIE DELL'INGEGNO
di Fabrizio Baleani
VIA CANTALUPO N. 6
60024 FILOTTRANO (AN)
P. IVA 02501600429

3496386230
leossaeditrice@gmail.com

Editing e coordinamento editoriale:
Fabrizio Baleani

 Progetto grafico e impaginazione:
Daniele Cardinali Design — Chiaravalle (AN)

© 2013

*... i miracoli del giorno d'oggi
sono semplicemente un po'
meno mitici e più tecnici.*

Carl Gustav Jung

Indice

Premessa.....7

**ANTICO FUTURO.
METAMORFOSI DI UNA AVANGUARDIA.....9**

I. Primi rilievi.....11
'Arte Contemporanea'.....15
L'Io-moderno.....21

II. Due vie.....27
L'Homme Machine.....28
Anni decisivi.....32
Ardengo Soffici.....35
La doctrine de «Lacerba».....38
Torbidità.....42
Antico futuro.....44
Carlo Carrà.....46
Tempo supplementare.....49
Roberto Longhi.....54

LE ALI DELLA MATERIA	65
I. Strade principali e vie traverse	67
II. Al dio ignoto	77
III. DIAMOCI DEL «NOI»	82
Picasso e oltre.....	85
Gino Severini.....	87
Carrà e i metafisici.....	89
IV. «SALIRE»	91
V. IL TOLEMAICO	95
Materia e Spirito.....	98
Dall'oggettivismo al soggettivismo.....	98
Dall'oggettivismo al soggettivismo.....	98
POST SCRIPTUM	103
SENZA FINE	107
TESTI CITATI	109
Cataloghi e monografie.....	109
Riviste.....	111
Repertori critici, documenti, epistolari.....	111
Opere filosofiche, letterarie, storiche.....	119

Premessa

idem, itidem, non idem

Questi saggi sono indipendenti l'uno dall'altro. Scritti per diverse destinazioni, hanno tuttavia un motivo conduttore comune, rappresentato da un'interpretazione del futurismo italiano che prescinde dall'estetica della macchina. Naturalmente sarebbe impossibile non tener conto di tale estetica che, a volte, nelle opere futuriste, letteralmente balza agli occhi. Eppure, limitarsi a essa, indicarla come una finalità determinante, risulta inadeguato persino per le forme che, assumendola, paiono voler celebrare l'intera civiltà moderna. Quasi mai, infatti, gli artisti che non siano stati dei tritagonisti oppure soltanto quel pulviscolo umano che si solleva intorno a grandi movimenti culturali, hanno letteralizzato il macchinismo, mentre, addirittura, come nel caso di futuristi di primo piano, quali Carlo Carrà e Gino Severini, l'hanno sconfessato nell'apparenza per interpretarlo, invece, nella sostanza.

Ho in mente un'espressione, «lo spettro nella macchina» («the ghost in the machine»), usata dal filosofo Gilbert Ryle in un saggio che nulla c'entra con l'arte, ma che è capace di rendere la tesi che, con due diversi punti di riferimento, sostengo nelle pagine seguenti. Ovvero che il futurismo ha rappresentato in Italia molto più di una modernizzazione – pur non necessariamente estrinseca – dell'arte, liberando forze che si sono poi avviate in ogni direzione, e che hanno influito, come nel caso di Roberto Longhi, addirittura sul rinno-

vamento della visione stessa della storia dell'arte.

Ma più ancora, sono convinto che, se si tiene realmente conto del principio che ha consentito questa espansione, seguita da una contrazione per specifici fini, si scopre una sorta di denominatore comune, da un lato, allo spirito dell'Avanguardia e a quello del 'Ritorno all'ordine', dall'altro, giusto a partire da tale riunificazione, uno straordinario movimento centrifugo e insieme centripeto. Per questo il primo saggio si intitola *Antico futuro*, e segue tracce prevalentemente fiorentine, legate a «La Voce» (1908-1916) e a «Lacerba» (1913-1915); mentre il secondo, intitolato *Le ali della materia*, esamina le vicende della rivista «Noi» (1917-1925), di Enrico Prampolini, il cui progetto era di unificare, intorno all'idea di un futurismo 'a venire', tutti i linguaggi sorti nelle Avanguardie (anche i più ostici, come quello dadaista) ed esperienze di pittura ritrovata come la Metafisica.

«Lo spettro nella macchina» si rivela così quell'Io-moderno, fondamento di un'arte davvero 'contemporanea' rispetto alla sua storia e ai mezzi che il mondo moderno ha messo a disposizione dell'artista, un Io-moderno che, nel corso del XX secolo, si è rafforzato, uscendo dalla sintesi di parti e di ingranaggi che la macchina esibiva, e di cui essa stessa, però, era già una proiezione formale. In termini storici, tutti gli ideali futuristi precorrono infatti la macchina, la attraversano, e ritrovano la loro forma e il loro senso originari al di là di essa, risultando determinanti per l'intero corso dell'arte, non solo italiana, del Novecento.

Pazienti il lettore quando troverà riferimenti analoghi nei due testi, poiché si tratta di intersezioni di linee che si sviluppano in direzioni diverse, ribadendo che, nei riguardi del futurismo, si è spesso compiuto l'errore che Charles Baudelaire imputava ai critici come ai seguaci del romanticismo: «Il romanticismo non sta precisamente nella scelta dei soggetti [...] ma nel modo di sentire. Essi l'hanno cercato di fuori mentre è solo di dentro che era possibile trovarlo».

R. C.

ANTICO FUTURO
METAMORFOSI DI UN'AVANGUARDIA

... quei ritmi e quelle rotture di ritmi, quelle pulsazioni e quei gemiti meccanici – tutto il forsennato rumore di non so quale fabbrica di velocità... Sovraeccitato, oppresso dalle sevizie, il cervello, da se stesso, senza saperlo, produce necessariamente tutta una letteratura moderna.

P. Valéry

I.

Primi rilievi

1. Il nostro tempo ama particolarmente le polemiche: le ama perché, temendo più d'ogni altra cosa i cambiamenti, avverte nella polemica un risarcimento preventivo della propria immobilità e mancanza di prospettive. Consapevole di questa situazione e della necessità di porvi rimedio, di produrre cioè un moto rinnovatore nell'ambito di mia pertinenza, che è la storia dell'arte, non intendo quindi fare polemiche. Riconosco il valore, che, come tutti i valori autentici, è parziale, di gran parte degli sforzi che sono stati compiuti al fine di dare un ordine, o almeno un orientamento di massima, alle vicende artistiche che portano al nostro tempo, ma sento

la necessità, proprio per essermi alimentato del lavoro di chi mi ha preceduto, e dunque in continuità con esso, di scegliere un punto di vista che poco mi interessa dichiarare originale, l'originalità essendo solo qualcosa che (quando ciò si verifica) altri poi vengono a condividere. Penso che, nel dare una sistemazione concettuale, in particolare ai documenti e ai fatti dell'arte del Novecento, si sia scelta molte volte una metodologia che, in fisica, si direbbe 'meccanicista', tralasciando il carattere 'funzionale' dei fenomeni: il che, in altri termini, significa avere creato dei segmenti storici centripeti senza curarsi della continuità del processo artistico e delle esperienze individuali in esso contenute, armando certi insiemi di anni o di decenni gli uni dogmaticamente contro gli altri. La continuità dell'insieme è stata poi ottenuta ricorrendo ad una dialettica di valori costruita per inevitabile scissione e ricongiungimento di parti, entro una logica *a priori*, che si è voluta, alle volte, addirittura di tipo evolutivo.

Quando chiedevano a Talete di Mileto se fosse nata prima la notte o il giorno, egli rispondeva: «la notte, un giorno prima»¹. E lo stesso verrebbe da ripetere, onde evitare ogni forma di fato proscrivente, quando ci si trova davanti alle due categorie in cui è stata raccolta, in maniera spesso antinomica e comunque sempre dialettica, l'arte europea dei primi decenni del Novecento: ovvero l'«Avanguardia» e il «Ritorno all'ordine». Due categorie che comportano una restrizione semantica dei loro stessi contenuti o referenti storici, e che sono state, non di rado, introdotte per esprimere visioni del mondo indifferenti o addirittura sovrapposte a quella che Focillon chiama «*vie des formes*»². La parzialità è un fatto umano, ma proprio per questo se ne dovrebbe avere coscienza così da non porre il metodo di giudizio fuori dal campo dei fenomeni ai quali si applica: il metodo è infatti parte integrante di qualsiasi rappresentazione e modifica nella propria misura ciò che prende in esame.

«Non credo al metodo in assoluto nemmeno in sede universitaria»³, diceva Francesco Arcangeli ai propri studenti

1 *I Presocratici. Frammenti e testimonianze*, a cura di A. Pasquinelli, Einaudi, Torino 1976, p. 11.

2 H. Focillon, *Vita delle forme*, Einaudi, Torino 1990, pp. 2-27.

3 F. Arcangeli, *Dal romanticismo all'informale. Lezioni accademiche 1970-71*, prefazione di R. Barilli, Minerva Edizioni, Bologna 1976, p. 33.

dell'Università di Bologna. E il suo convincimento lo portava a correlare l'arte alla vita non in termini di atteggiamento 'esistenziale' (tale era soltanto l'apparenza nel suo modo di essere 'critico-e-scrittore'), ma come una continua estensione della ricerca in revisioni capaci di includere, nell'ambito dell'arte, un sempre maggior numero di elementi e di relazioni fra elementi culturali: giusto come fa la pianta che, mettendo nuove foglie, ricomincia a 'formarsi' ogni volta daccapo. L'idea che la forma percepibile di un dipinto o di una scultura non sia sigillata come una monade, ma neppure tanto 'aperta' da confondersi senza resti con 'altro', era la vera visione 'informale' di Arcangeli, animata dal sentimento di una energia espressa nell'opera come in una realtà che la sapienza tecnica dell'autore ha saputo far apparire appena oltre l'irreparabile fugacità del tempo⁴.

2. Ora proprio questo è il punto da cui giova partire parlando, dopo oltre un secolo, della nascita del futurismo: il movimento d'avanguardia che più di ogni altro si è mescolato alla società del suo tempo, appropriandosi di suggestioni e di materiali mutuati dalla svolta tecnico-scientifica della fine del secolo XIX, che aveva procurato l'affermarsi della cosiddetta 'seconda rivoluzione industriale'.

È stato, dunque, il futurismo – come spesso si è sostenuto nelle celebrazioni che hanno avuto luogo durante il suo centenario – un prodotto di tale rivoluzione? Vi è in esso, cioè, una sorta di 'struttura primaria' di cui le manifestazioni artistiche sarebbero una 'sovrastuttura'? Già questa impostazione non riconosce il carattere romantico e soggettivista (ossia sviluppatosi da un contesto storico-artistico e, in genere culturale, precedente) dei futuristi, i quali furono convinti, a torto o a ragione, di potere farsi addirittura 'piloti' del mondo moderno: come, del resto, è ben evidenziato dalla celebre immagine, proposta dallo stesso Filippo Tommaso Marinetti, dell'artista che tiene con veemenza in mano un volante il cui albero di trasmissione è infisso, come un'orifiamma, nella sfera terrestre⁵.

Quanto di dannunziano vi fosse in quel 'pilota' non merita ormai nemmeno d'essere rilevato. Più interessante è aggiungere al

4 Cfr. *ivi*, pp. 17-32.

5 Cfr. F. T. Marinetti, *Uccidiamo il Chiaro di Luna!* (1909), in *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1973, p. 13.

quadro il «fanciullino» di Pascoli⁶, ritrovando, comunque, all'origine di ogni precedente futurista, quel filone aurifero che viene da Nietzsche e da Baudelaire e che ha un antefatto 'ulteriore' nel romanticismo tedesco, segnatamente in opere come i *Frammenti* di Novalis e il *Faust* di Goethe. Un eccesso di enfattizzazione scienziata o tecnico-industriale non porta infatti molto lontano, solo che si rilevi la pressoché totale estraneità dei futuristi in generale a quel tipo di cultura (unica effettiva eccezione fu Antonio Sant'Elia in quanto architetto), a meno di non scambiare una suggestione, pur vivace, ma di circostanza, per un impulso davvero formativo e vincolante.

L'artista futurista appare ancora, essenzialmente, un 'artigiano'; e più il suo strumento espressivo deriva, come nel caso dei pittori, dalla tradizione, più il legame col presente è rovesciato, ovvero tende ad assimilare il nuovo all'antico, secondo il precetto di Baudelaire (questo sì da tutti conosciuto e dibattuto), per il quale: «affinché ogni modernità sia degna di diventare antichità, è necessario che la bellezza misteriosa che la vita umana vi mette involontariamente ne sia stata estratta»⁷.

3. Diremo, dunque, in modo paradossale, che i futuristi furono contro la modernità? Certamente no. Essi furono moderni, ma lo furono, per lo più, al modo indicato da Baudelaire, il quale asseriva che vi era stata, in ogni epoca, una modernità, e che questa consisteva nella capacità degli artisti di essere consapevoli, appunto in ogni tempo e in ogni situazione, che «la modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile»⁸.

Persino la moda, e in genere tutti gli aspetti transitori del co-

6 Cfr. G. Pascoli, *Il fanciullino* (1897), introduzione e cura di G. Agamben, Feltrinelli, Milano 1992. Per la influenza di Pascoli e D'Annunzio sulla cultura italiana all'inizio del Novecento, cfr. A. Asor Rosa, *Il «multanime» e il «fanciullo», ovvero come una ricerca decadente non diede vita a una letteratura decadente*, in *Storia d'Italia*, coordinata da R. Romano e C. Vivanti, IV, 2, *Dall'Unità a oggi*, Einaudi, Torino 1975, pp. 1079-1098. Per le fonti culturali del futurismo cfr. inoltre Id., *Un'avanguardia anche per noi. Milano alla riscossa*, in *Storia d'Italia*, cit. pp. 1290-1301.

7 Ch. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna* (1873) in id., *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, introduzione di G. Macchia, Mondadori, Milano 1973, p. 944.

8 Ivi, p. 945.

stume potevano perciò, secondo Baudelaire, costituire ‘materiali’ per un artista volto a fissare il tempo nell’eterno (e a essi si poteva aggiungere una tecnica nuova come la fotografia), sempre che l’artista sapesse distinguere, caso per caso, i mezzi dai fini, cogliendo l’esigenza umana, il ‘mito’ latente nei fatti anche più innovativi. È questo il senso profondo, si direbbe quasi il ‘doppio senso’, delle «*correspondances*» baudelairiane⁹. Un ‘doppio senso’ che il giovane Manet, sodale del critico-poeta, riuscì a proiettare nella *Olympia* (1863) [Fig. 1], tela ove l’immediatezza icastica della fotografia si fonde alla tradizione del nudo femminile, classico o anticlassico, in una rassegna storica d’eccezionale estensione, che va [Figg. 1.a–1.i] dalla *Venere di Urbino* di Tiziano a *Madame Récamier* di David, dalla *Maja desnuda* di Goya alla *Paolina Borghese* di Canova, dalla *Grande odalisca* e *La sorgente* di Ingres a *Le donne d’Algeri nei loro appartamenti* di Delacroix. Persino il gatto nero arruffato, che figura nel dipinto (il gatto, fra l’altro, era proprio l’animale totemico di Baudelaire), costituisce forse, con un’ironica ripresa del dormiente cane tizianesco (che viene modernamente ‘elettrizzato’), una citazione della *Razza* di Chardin.

La cosa straordinaria è infatti notare come (e anche in questo caso la fonte era Baudelaire) in quel dipinto si realizzi una visione ‘contemporanea’ della storia dell’arte, ossia tutta la storia dell’arte sia presente al pittore mentre questi rappresenta il proprio tempo a occhi aperti. Manet, in altre parole, ‘estrae’ dalla fotografia un elemento estetico che arricchisce le risorse espressive della pittura in generale.

Arte ‘contemporanea’

4. L’eternità di cui parlava Baudelaire non era del resto aniconica, egli anzi la connetteva all’esercizio della facoltà immaginativa. E fra i fenomeni del suo tempo da cui Baudelaire «estraeva», con

⁹ Mi riferisco alla nota poesia *Correspondances* («*Correspondances*») de *I Fiori del Male* (1857), in Ch. Baudelaire, *op. cit.*, p.21.

l'immaginazione, il dato «eterno», vi erano la velocità di tutti i rapporti umani, la variabilità nel modo di rappresentare la natura (cui preludeva la fotografia) e il 'movimento' già impresso dalla tecnica moderna alla vita, come appare nell'ultima sezione de *Il pittore della vita moderna*, intitolata *Le vetture*, ove Baudelaire descrive, *d'après Diderot*, una serie di disegni dedicati da Constantin Guys ai «mille aspetti»¹⁰ 'contemporanei' della vita nel mondo borghese:

[...] gli incidenti dello sport, delle corse, delle cacce, delle passeggiate nei boschi [...]. [...] gli accampamenti di numerose vetture, dalle quali [...] dei giovani eleganti e delle donne acconciate in bizzarri vestiti propri della stagione, assistono a qualche gara di corsa che si perde in lontananza: in un'altra parte un cavaliere galoppa graziosamente a fianco del calesse scoperto, e pare che anche il cavallo a suo modo saluti con degli inchini¹¹.

In questa diffusa 'festa galante' sembrano annunciarsi precocemente le tele di Manet, ma anche di Degas, Monet e Renoir (che per la maggior parte Baudelaire non poté vedere, essendo morto nel 1867, ma che incredibilmente 'previde' con ogni precisione), in cui la 'contemporaneità' assume il carattere di una 'impressione' che, proprio mentre lega il pittore al presente, gli ravviva la memoria dell'arte.

5. Su questa via lasciamo ora le carrozze e trasferiamoci all'epoca dell'automobile-mondo, la cui guida Marinetti reclamava, e immaginiamo il rapporto fra l'automobile e lo spazio; ammettiamo, cioè, che lo spazio percorso si accorci per la velocità del mezzo. La sequenza dei luoghi contigui A-B-C-D, accelerando, diverrà ABCD, e sempre più i 'contenuti naturali' di ciascuna 'lettera' si accorceranno, confluendo gli uni negli altri. Questa era la 'involontaria bellezza' insita nella 'macchina' – già intuita da Baudelaire ne *Le vetture* –, che si riproduceva esponenzialmente nel sempre più vasto

¹⁰ Ch. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, cit., p. 976.

¹¹ *Ibidem*.

sistema internazionale delle comunicazioni: *Il giro del mondo in ottanta giorni*¹² di Verne se ne può considerare il manifesto letterario, e *La meccanizzazione del mondo* di Rathenau¹³ la prima analisi (già però ampiamente retrospettiva) in termini di economia politica.

Spostiamo ora l'attenzione sul tempo. Figuriamoci, non più in termini meccanici, ma psichici, lo stesso fenomeno. Poniamo cioè, al posto delle lettere A-B-C-D, i numeri romani dei secoli XVI-XVII-XVIII-XIX, trasformandoli in XVIXVIXVIXIXIX. Avremo una sequenza che, nella storia dell'arte, corrisponde, con accettabile approssimazione, ma soprattutto nello spirito, alla *Olympia* di Manet (e a tutto quanto ne è seguito). Aggiungiamo a questo la crescente disponibilità di materiali artistici, o comunque affini alle arti, depositatisi, specialmente nella seconda metà del secolo XIX, in musei (compresi quelli etnografici e scientifici), gallerie, riviste, collezioni di fotografie, e ci troveremo davanti al (letterale) panorama 'contemporaneamente' disponibile all'artista della «vita moderna».

6. Certo il mito del progresso scientifico-tecnico e la mentalità analitica a esso correlata costituiscono il motivo conduttore della cultura occidentale al passaggio dal secolo XIX al XX, ma in quel periodo si avvertono anche letture diverse della storia, come ne *Lo strano caso del Dottor Jekyll e Mr. Hyde*¹⁴ di Stevenson, in *Lei* (1887)¹⁵ di Rider Haggard, o in *Cuore di tenebra* (1902)¹⁶ di Conrad, roman-

12 J. Verne, *Il giro del mondo in 80 giorni* (1873), introduzione di L. Malerba, Rizzoli, Milano 2009 (il romanzo sostituisce uno dei grandi miti narrativi della tradizione occidentale, cioè il viaggio come scoperta di verità celate oltre le Colonne d'Ercole e in genere oltre i limiti della 'tradizione', con una trama che si sviluppa 'per intero' sulla superficie della terra. La vicenda narrata adombra inoltre, fin nei particolari, un'estensione del modello di civiltà euro-americano alla totalità del pianeta).

13 Cfr. W. Rathenau, *La meccanizzazione del mondo* (1912), in *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*, a cura di T. Maldonado, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 174-201.

14 R. L. Stevenson, *Lo strano caso del dottor Jekyll e il signor Hyde* (1886), Rizzoli, Milano 2010 (nell'inquietante storia del filantropico medico vittoriano e della sua 'ombra' si anticipa una dinamica circolare di elementi formali e simbolici simile a quella che W. Worringer sintetizzerà, nell'ambito specifico dell'arte, nella sua tesi-saggio *Astrazione e empatia*, 1907).

15 H. Rider Aggard, *She*, Wordsworth Editions Limited, Ware 1995 (questo libro d'avventure era considerato da C. G. Jung una delle più straordinarie, per quanto inconsapevoli, descrizioni della struttura della psiche moderna in tutti i suoi aspetti).

16 J. Conrad, *Cuore di tenebra*, introduzione di S. A. Reid, Rizzoli, Milano 1996 (l'opera ha il merito di trasformare la

zi da cui emerge una inquietante reversibilità di valori, che indica la corrispondenza ‘circolare’ fra presente e passato, come trasparente, in termini di movimento della coscienza, in un saggio di Bahr pubblicato nel 1891: «Una cosa distingue il moderno da tutto il passato [...], l’esperienza conoscitiva dell’eterno divenire e svanire di tutte le cose in una fuga inarrestabile e la convinzione che esista una connessione fra tutte le cose, la dipendenza di una cosa dall’altra»¹⁷.

Anche Gauguin, nel 1884, aveva scritto: «Schizzi giapponesi, stampe d’Hokusai, litografie di Daumier, [...], scuola di Giotto [...] voglio dimostrare le analogie che legano questi lavori»¹⁸. Ed è da ricordare che, lo stesso Gauguin, in *Noa Noa*¹⁹, racconta che, proprio da una fotografia della *Olympia* di Monet, era stato indotto a ritrarre ‘sinteticamente’ una fanciulla tahitiana, la quale gli aveva chiesto, con ingenuità, se egli fosse il «tane» (‘marito’) di quella donna così bella col fiore fra i capelli²⁰.

Non c’è comunque bisogno di andare fino a Tahiti. Tutta l’arte alla *fin de siècle* (dalla *Sagrada Familia* di Gaudì, a Barcellona, alla *Palazzina della Secessione*, a Vienna, progettata da Olbrich) vive di un moto di *correspondances*, al quale contribuì anche la teosofia col suo elettivo legame con l’Oriente, legame che ebbe riflessi diretti sui *Salons* dei Rosa+Croce²¹, e che trovò una particolare espressività nei dipinti di Previati. I divisionisti²² da Morbelli a Pellizza da Volpedo,

geografia in ‘psicologia del profondo’, descrivendo la ‘tenebra’ come percezione della vita che ricorre nella mente di uomini di epoche diverse, sia in Europa che in Africa. Vi si coglie un anticipo della fascinazione novecentesca per l’arte ‘primitiva’).

17 H. Bahr, *Critica della critica*, in *Il superamento del naturalismo*, a cura di G. Tateo, SE, Milano 1994, p. 13.

18 P. Gauguin, *Scritti di un selvaggio*, a cura di M. Brusa, con un saggio di V. Segalen, TEA, Milano 1996, p. 70.

19 Id., *Noa-Noa*, prefazione di V. Segalen, Passigli Editori, Firenze 1991.

20 Ivi, pp. 34-35.

21 Per una sintetica rassegna della pittura simbolista, compresi i Rosa+Croce, cfr. *Il Simbolismo. Da Moreau a Gauguin a Klimt*. Catalogo della mostra (Ferrara, febbraio-maggio 2007; Roma, giugno-settembre 2007), a cura di G. Lacambre con la collaborazione di L. Capodiecì e D. Lobstein (saggi di G. Lacambre, D. Lobstein, L. Capodiecì, R. Upstone, A. M. Damigella e B. Guidi), Ferrara Arte Editore, Ferrara 2007.

22 Cfr. *Divisionismo nella pittura italiana (il)*, a cura di F. Bellonzi, F.lli Fabbri, Milano 1967; e A. M. Damigella, *Divisionismo e Simbolismo*, in *Arte Italiana. Presenze 1900-1945*, a cura di P. Hulsten e G. Celant, Bompiani, Milano 1989, pp. 37-49 (il movimento divisionista ebbe a Milano un punto d’incontro con l’Europa nelle attività dei fratelli Vittore e Alberto De Grubicy).

da Segantini allo stesso Previati, adottarono infatti senz'altro suggestioni tecniche mutuata dal 'fucile fotografico' di Marey (1882)²³ e dalle ricerche scientifiche sui complementari e sull'ottica (ricerche delle quali si erano già giovati Seurat e Signac, per creare il neoimpressionismo), ma le mescolarono a istanze realiste, veriste e simboliste²⁴, con una libertà che traspare chiarissima specialmente ne *Le lussuose* (1891) di Segantini, dipinto che, basandosi su una fonte letteraria dell'India, associa tutti i canoni estetici allora in voga. Boccioni, nel 1908-1909, lo riprese adattandovi le figure dantesche di Paolo e Francesca.

Ci si trova così davanti a un insieme di vicende complesse, sorte da esigenze diversificate, che, al passaggio fra i due secoli, hanno in comune lo sforzo di recepire le novità del tempo, ma senza revocare le specificità attuative dell'arte. Van de Velde, nel 1911, alla fine del saggio *Arte e industria*²⁵, dichiara:

[...] se l'industria vuole che noi continuiamo a difendere il suo tipo di gestione, le macchine e la fabbricazione meccanica, ci deve dare la certezza che non sacrificherà l'idea del lavoro ben fatto, né quella della buona qualità del materiale e cioè la morale dell'oggetto, a una trasformazione che, in fin dei conti, culminerebbe soltanto dell'aumento del profitto degli industriali²⁶.

7. Gli inizi, pur un poco sfasati nel tempo, di un Balla e dei più giovani Boccioni, Severini e Carrà risentono di questi precedenti (e, specialmente nella formazione di Balla e Carrà, delle ricerche sul 'vero di natura' della tradizione piemontese e lombarda ottocentesca), indirizzandosi però presto verso esiti più moderni ed empatici, derivati, soprattutto, da Monet, Seurat e Signac, senza dimenticare,

23 Ivi, p. 11 (E. J. Marey aveva realizzato sequenze fotografiche che fissavano i movimenti consecutivi di corpi umani o di animali).

24 Cfr. A. Masoero, *Prima del futurismo. Milano fra Otto e Novecento*, in *Futurismo 1909-2009. Velocità+Arte+Azione*. Catalogo della mostra (Milano, febbraio-giugno 2009), a cura di G. Lista e A. Masoero, Skira, Milano 2009, pp. 23-66.

25 H. Van de Velde, *Arte e industria*, in *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*, cit., pp. 131-136.

26 Ivi, p. 136.

in specie nelle amplissime ricerche di Boccioni²⁷, l'interesse per il plasticismo centrifugo di Rodin, filtrato dalle sculture 'veterometropolitane' di Medardo Rosso²⁸. Il quadro dei riferimenti artistici nel *Manifesto dei pittori futuristi* (1910), in polemica coi critici accademici, non lascia dubbi: «domandate [...] – vi si legge – a questi depositari delle leggi estetiche dove siano le opere di Giovanni Segantini: domandate loro perché le Commissioni ufficiali non si accorgano dell'esistenza di Gaetano Previati; domandate loro dove sia apprezzata la scultura di Medardo Rosso!»²⁹.

Tutta la pittura – e in genere l'arte – futurista è una sintesi di modelli stilistici della seconda metà dell'Ottocento (Duchamp la definì perciò «un impressionismo del mondo meccanico»³⁰), e si completa col mito della macchina che sfida la natura a un rinnovamento continuo di forme. Tuttavia è necessario segnalare – fatto su cui torneremo – che già in opere davvero milari come *I funerali dell'anarchico Galli* (1911) di Carrà [Fig. 2] e *Forme uniche nella continuità dello spazio* (1913) di Boccioni [Fig. 3] si colgono, pur filtrati dall'estetica della macchina, dei rimandi, rispettivamente, alla *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello [Fig. 2.a] e alla 'superata' *Nike* di Samotracia [Fig. 3.a]! Segno che davvero «affinché ogni modernità sia degna di diventare antichità, è necessario che la bellezza misteriosa che la vita umana vi mette involontariamente ne sia stata estratta»³¹.

27 Per un repertorio completo dell'opera del pittore-scultore, che, a parte le polemiche in cui fu coinvolto anche per un irrefrenabile slancio vitale, è uno dei più importanti artisti e teorici italiani del secolo XX, cfr. *Boccioni*, presentazione di A. Palazzeschi, apparati critici e filologici di G. Bruno, Rizzoli, Milano 1969. Per una raccolta di tutti gli interventi teorici cfr. U. Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Z. Birolli, prefazione di M. De Micheli, Feltrinelli, Milano 1971.

28 Cfr. G. Lista, *Le fonte italiane del futurismo*, in *Futurismo. Avanguardiaavanguardie*. Catalogo della mostra (Parigi, ottobre 2008-gennaio 2009; Roma, febbraio-maggio 2009; Londra, giugno-settembre 2009), a cura di D. Ottinger, Éditions du Centre Pompidou, Parigi / 5 Continents Editions, Milano 2009, pp. 42-51.

29 U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini, *Manifesto pittori futuristi* (1910), in *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, cit., pp. 21-22.

30 M. Duchamp, *Scritti*, a cura di M. Sanouillet, con uno scritto di A. Bonito Oliva, Milano, Abscondita, 2005, p. 149.

31 Cfr. *supra*, nota 7.

L'lo-moderno

8. Fin qui ci si muove comunque fra le terre emerse. Non si può fare tuttavia a meno di chiedersi, tenendo conto che il fondale è sempre all'origine d'ogni paesaggio marino, cosa vi fosse 'sotto' il livello del mare. Bene, dunque, l'impressionismo, il simbolismo, il divisionismo e la macchina. Ma cosa connette questo insieme? Si dà sempre per scontato che il fenomeno artistico basti a se stesso, ma ciò, se è vero in termini di fatto, non lo è altrettanto in termini critici. All'origine di ogni fenomeno vi è una causa, e quando i fenomeni si assomigliano fra loro vi deve essere una causa comune: un modo di pensare che, pur presentando una differenziazione in atti particolari, è tuttavia unitario.

Ora tale unità, agente su molteplici piani, deriva ancora, nei primi anni del Novecento, dal romanticismo. Certo non da quello sentimentale, ma dalla lettura che ancora Baudelaire aveva fatto del romanticismo, sostenendo che esso non era un canone estetico o uno stile, ma uno stato d'animo agente all'origine delle forme artistiche moderne: «lo hanno cercato di fuori mentre è solo di dentro che era possibile trovarlo. [...] Per me il romanticismo è l'espressione più recente, più attuale del bello»³². Baudelaire riprendeva, in particolare, la concezione solitaria e mobilissima dell'Io del primo idealismo tedesco, che in Francia era stata già rielaborata da Chateaubriand nel *Genio del Cristianesimo* (1802)³³, quella cioè di un soggetto che si forma, sul modello del *Wilhelm Meister* (1796)³⁴ di Goethe, at-

32 Ch. Baudelaire, *Salon* del 1846, in id., *Poesie e prose*, cit., p. 689.

33 Cfr. F. R. de Chateaubriand, *Genie du Christianisme*, chronologie et introduction par P. Reboul, 2 voll., Garnier Flammarion, Paris 1966 (la complessità dell'opera e il suo carattere di ricerca personale sono tali da dar luogo a una sintesi che traduce lo sviluppo dell'lo-romantico in un ampio quadro di riferimenti storico-culturali).

34 J. W. Goethe, *La vocazione teatrale di Wilhelm Meister*, introduzione di N. Saito, Garzanti, Milano 2010 (questo 'romanzo di formazione', che Goethe rielaborò poi ne *Gli anni di noviziato di Wilhem Meister*, suscitando polemiche anche nell'ambiente romantico, noto l'amore-odio di Novalis, può considerarsi una teoria dell'individuo che prende coscienza del proprio destino ma che resta sempre legato alla possibilità di fare nuove scoperte in se stesso e nel mondo. Goethe, grazie alla maestria del suo stile, riesce a crearvi una sintesi fra svariati elementi ideali, tematici, psicologici e narrativi).

traverso molteplici esperienze del mondo e al quale il mondo e l'umanità corrispondono, 'dall'interno', nelle loro differenze presenti e passate: «Solo attraverso la successione delle sue rappresentazioni, l'Io permanente diviene un fenomeno a se stesso»³⁵, aveva scritto, da poeta e da storico, Schiller nelle *Lettere sulla educazione estetica dell'uomo* (1797). E lo stesso principio Novalis aveva indicato nei suoi *Frammenti*: «Capiremo il mondo quando capiremo noi stessi [...]. Noi siamo in rapporto con tutte le parti dell'universo, come pure con l'avvenire e col passato»³⁶.

Era poi stato Goethe, col *Faust*, a creare, nell'Io, il massimo possibile di relazioni, senza elevarle a quel sistema panlogistico ossessivamente allestito da Hegel³⁷, lasciando anzi campo aperto a due sentieri: quello del «singolo» di Kierkegaard³⁸, in difetto rispetto a se stesso, e bisognoso del 'salto' nella fede; e quello immaginativo dell'«Io gnyntiano»³⁹ di Ibsen, entrambi non a caso emergenti, a metà del secolo, dalla scomparsa dello spirito assoluto nel crogiuolo dell'industria britannica. Una terza forma ne era stata anche l'«unico» di Stirner⁴⁰, sublimazione d'un Io letteralmente anarchico, che porta la responsabilità delle proprie scelte di vita, permanendo però nell'assoluta indipendenza da esse.

9. Ciascuno di questi 'casi', di matrice romantica – e altri se ne potrebbero citare della stessa sostanza –, contribuisce alla creazione di un'arte individualmente 'contemporanea', sincronica e diacronica, attenta ad affrontare le novità del tempo. Un'arte la cui

35 F. Schiller, *Educazione estetica*, a cura di A. Negri, Armando, Roma 1976, p. 152.

36 Novalis, *Frammenti magici*, in *Frammenti (1795-1800)*, a cura di E. Paci, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1948, p. 427. Cfr. anche *infra*, nota 74.

37 Per le differenze fra la prospettiva etica di Goethe e di Hegel cfr. K. Löwith, *Da Hegel a Nietzsche*, Einaudi, Torino 1982, pp. 21-57.

38 Per un inquadramento storico di S. Kierkegaard nella cultura del suo tempo cfr. K. Löwith, *Il «salto nella fede» di Kierkegaard*, in *Storia e fede*, Laterza, Bari 1985, pp. 97-119; e *infra*, nota 75.

39 Cfr. H. Ibsen, *Peer Gynt*, in *Drammi*, presentazione di A. Farinelli, vol. 1, Garzanti, Milano, 1951, pp. 639-665 *passim*. Per l'«lo gnyntiano» cfr. S. Slataper, *Ibsen, Invito alla lettura* di R. Jacobbi, Vallecchi, Firenze 1977, pp. 82-86.

40 Cfr. M. Stirner, *L'unico e la sua proprietà*, con un saggio di R. Calasso, Adelphi, Milano 1979 (l'A. dà la definizione di «Unico», in particolare, alle pp. 376-381).

continuità si coglie, in pittura, mettendo a confronto il *Viandante davanti al mare di nuvole* di Friedrich (1812) [Fig. 4], sintesi delle prerogative relazionali dell'Io-romantico davanti alla natura, e *Uomo alla finestra* di Caillebotte (1872) [Fig. 5], ch'è la stessa figura posta in un contesto urbano. Viste dalla *fin de siècle* le due opere appaiono complementari: la prima allude a un Io del tutto concentrato su se stesso davanti all'infinito, ch'esso avverte interiormente, ma di cui non può far esperienza; la seconda a un Io sul punto di portarsi 'sensibilmente' nell'infinito reale della città, che è la sintesi moderna di tutta la storia.

Il dipinto di Caillebotte è così una 'teoria' della *Olympia* di Manet, nel senso che allude a una operatività 'a venire', al progetto di un Io-moderno capace di porsi in relazione con qualsiasi cosa, presente o passata. Baudelaire, infatti, pervenendo a una sintesi fra le sue stesse riflessioni sul «pittore della vita moderna», aveva scritto: «Della vaporizzazione e della centralizzazione dell'Io. Tutto è lì»⁴¹. Un principio che riunisce le migliori istanze romantiche portandole verso le incalzanti dinamiche del XX secolo. Paul Valéry, poeta e critico devoto sia a Manet che a Baudelaire, afferma nel 1894: «Può darsi che quanto più grande è il possesso di sé tanto più l'individuo si allontana da ogni particolarità personale: a esclusione di quella di essere padrone e centro di se stesso»⁴². Ecco che cosa si celava sotto il mare moderno: il nascere d'un punto di sintesi individuale: di un centro che avvolgeva a sé il 'movimento' della modernità sia in senso spaziale che temporale.

10. Un Io, un centro. Ora possiamo quantomeno intuire le linee di continuità operanti all'interno del secolo diciannovesimo. E già intravedere che la consapevolezza moderna del 'potere' dei mezzi espressivi si accompagna alla fiducia dell'artista di potersi 'muovere' a piacimento nello spazio e nel tempo, facendo centro in se stesso: dall'impressionismo al postimpressionismo, al simbolismo e oltre (con tutti gli interni nessi) la velocità esteriore del movimento si

41 Ch. Baudelaire, *Il mio cuore messo a nudo*, in *Poesie e prose*, cit., p. 1011.

42 P. Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci* (1895), seguito da *Nota e digressione*, SE, Milano 1996, p. 41.

muta ‘contemporaneamente’ nella velocità interiore della memoria, dando forma, per gradi, a un punto di vista che gioca con libertà fra presente e passato, «immillandosi» e insieme definendosi nella singolarità delle proprie strategie⁴³.

È questo Io-moderno (nel quale il sentimento romantico, ‘forza’ e non ‘forma’, si accresce di ulteriori mezzi espressivi) che, fra «vaporizzazione» e «centralizzazione» di sé, affronta la scienza e la macchina al fine di farle proprie; è questo «l’io insaziabile di *non-Io*»⁴⁴ che, dall’impressionismo al simbolismo, al divisionismo, si trova all’origine del futurismo e che dà un senso particolare alla macchina. Senza una tale premessa la macchina appare solo una macchina e il futurismo solo una sua rotella, mentre, al contrario, esso porta in sé caratteri moderni destinati in seguito a svelare il mito nascosto, ossia lo «spettro», nella macchina.

La macchina, infatti, può esteriormente sostituirsi alla natura o alla storia, può mettere fine all’una e all’altra, ma, nell’arte, non può modificare nulla senza un Io che la interpreti. E vedremo che, proprio su questa base, si formeranno due indirizzi distinti all’interno del futurismo.

11. Prima di proseguire bisogna però fare un’altra considerazione che, a sua volta, ci riporta all’interpretazione della macchina nell’arte. Si tratta della distanza fra l’opera e la realtà. E, anche in questo caso, si dovrà riandare al romanticismo, poiché la distanza dal mondo del *Viandante* di Friedrich, che non può fare esperienza diretta della natura – con quel tipico ‘tantalismo’ che segnò la vita di quasi tutti i romantici –, fu in realtà superata almeno in un ambito: quello della stampa periodica.

Una rivista come l’«Athenaeum» degli Schlegel⁴⁵ costituisce una sintesi effettuale di filosofia e giornalismo. Le sue pagine sono in-

43 Si tratta di un ‘movimento’ molto simile a quello del «*fanciullino*»: cfr. G. Pascoli, *Il fanciullino*, cit., p. 70: «[...] Con l’iridi / di mille stille sue nel sole unico / s’annulla e sublima... / lasciando più vita di prima».

44 Ch. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, cit., pag. 941.

45 «Athenaeum» 1798-1800, a cura di G. Gusatelli, traduzione italiana integrale, con note e apparati critici di E. Agazzi e D. Mazza, Sansoni, Milano 2000.

fatti armonizzate da uno spirito unitario che accorda, nel proprio procedere, memorie culturali profondissime e sollecitazioni derivanti dal tempo presente. Andrà qui cercato, attraverso le riviste francesi nate nel decennio ottanta del secolo XIX, il precedente di certe riviste italiane del primo Novecento, tendenti ad accostarsi alla realtà, sia attraverso memorie storiche a largo raggio, che verità di sentimento, riunite, come dirà Prezolini, nella sincerità, tutta personale, della scrittura⁴⁶.

Inoltre, nemmeno a dirlo, nel mezzo del cammino fra il primo e l'ultimo Ottocento, si incontra (sul remoto ma influente modello di Poe⁴⁷) l'esperienza del giornalismo di Baudelaire: il mito cioè di una prosa capace di aderire a tutti i moti dell'animo, di istituire imprevedibili continuità fra sogno e realtà, cronaca e storia, artificio e natura⁴⁸, una prosa corrispondente alle ragioni più profonde dell'impressionismo, che, dall'altra parte della Manica, trova un analogo appena precedente nei saggi di Ruskin sulla pittura di Turner, in cui il grande critico coglie il legame reciproco fra Io e mondo, presente e passato, segno e colore (ossia quel 'movimento' che Arcangeli chiamerà «spazio romantico»)⁴⁹.

12. Ruskin è stato il paladino della memoria europea, il viaggiatore che, imbarcandosi a Calais per l'Inghilterra, percepiva di passare dal dominio della continuità storica a quello della distruzione della storia⁵⁰, ma è stato anche colui il quale ha sentito 'nell'arte' lo strumento di ripristino di tale continuità, secondo un ricongiungimento di memorie ch'egli stesso attuava con l'acquarello e col disegno: «La potenza di ogni grande popolo, come di ogni pianta vivente, non dipende certo dalla attitudine a distruggere, ma da

46 Sulla «Voce» (cfr. *infra*, note 74 e 82) appariranno articoli dedicati ai primi romantici tedeschi: cfr. A. Farinelli, *I due Schlegel*, «La Voce», II, 13, 1910, pp. 281-282, e id., Novalis, *Wackenroder, Tieck*, «La Voce», II, 16, 1910, pp. 294-295.

47 Per i riferimenti di Baudelaire a Poe, cfr. C. Richard, *Edgar Allan Poe journaliste et critique*, Librairie C. Klincksiek, Montpellier 1978, pp. 869-931.

48 Cfr. Ch. Baudelaire, *Lo Spleen di Parigi*, in id., *Poesie e prose*, cit., pp. 325-326.

49 Cfr. J. Ruskin, *Pittori moderni (1843-1856)*, 2 voll., Einaudi, Torino 2004, vol. I, pp. 1250-1253.

50 Ivi, pp. 1232-1234.

quella a conservare e completare l'opera delle rispettive generazioni passate»⁵¹.

In Baudelaire e in Ruskin l'arte, in effetti, pare sempre 'a portata di mano': e ciò di cui essi parlano nelle loro pagine è frutto di una esperienza diretta, si direbbe di una meditazione laica che ama spesso tornare su se stessa per compiere verifiche: il che può valere per opere del proprio tempo, come accade in specie in Baudelaire, o di tutti i tempi, compreso il proprio, come nel caso di Ruskin. Si tratta di modelli decisivi per la storia dell'arte e della critica, di esempi di *correspondances* fra biografia e storia, ovvero, per usare la formula di Longhi, fra «critica e storia dell'arte»⁵², che trovavano varianti nelle diverse tradizioni culturali, ma che costituivano alla *fin de siècle* due punti di riferimento essenziali per tutti coloro i quali intendevano riunire ogni genere d'arte, e non solo visiva, alla vita.

51 Ivi, vol. II, p. 807.

52 Cfr. *infra*, nota 179.

II.

Due vie

13. Ora disponiamo di tutti gli elementi che ci mostrano un futurismo davvero ‘al passo coi tempi’, sia nei riguardi del passato che dell’imminente avvenire. Abbiamo cioè una sorta di alfabeto di situazione storica composto da esigenze e da mezzi per porre tali esigenze variamente in pratica. Un alfabeto in cui si viene a creare un clima culturale che consente all’Io-moderno di radicarsi e di definirsi in occasioni di ricerca tendenti a stabilire un’organica ‘contemporaneità’ fra il presente e il passato.

14. Ma torniamo alla macchina. Il punto è infatti qui. Insistere sul carattere di rottura imposto da una estetica e da una ideologia futuriste subordinate a essa ha solo un parziale riscontro nell’arte. Infatti, dopo la prima, palingenetica impostazione data da Marinetti nel *Manifesto* del 1909⁵³, e da quella dei pittori futuristi l’anno successivo (con un testo assai più blando e volto già a cercare dei precedenti soprattutto, come si è visto, fra i pittori divisionisti, Previati, Segantini e, nella scultura, in Medardo Rosso), si rileva una dinamica dissociativa che passa dalla ‘lettera’ alla ‘metafora’, che cioè tende a interpretare la macchina come mezzo e non come fine, come ‘movimento’ e non come ‘forma’, con un processo in cui l’Io-moderno tende a individualizzarsi e a fuggire ogni dipendenza mimetica.

53 F.T. Marinetti, *Manifesto del futurismo*, in *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, cit., pp. 5-9. Per un più ampio repertorio di documenti, cfr. *Archivi del futurismo*, raccolti e ordinati da M. Drudi Gambillo e T. Fiori, 2 voll., De Luca / Mondadori (edizione congiunta), Roma / Milano 1986. Sul tema specifico della macchina, cfr. E. Crispolti, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Celebes Edizioni, Trapani 1969 (l’A. vi affronta il contenuto proposto esaminando l’intera vicenda futurista fino alla fine degli anni Trenta).

Su questa base si può dire così che i futurismi, in Italia, siano stati almeno due: uno fondato e diretto da Marinetti⁵⁴; un altro composto da artisti, critici e letterati che si mossero, fin dall'inizio, con libertà dentro e fuori il futurismo marinettiano, ma che, infine, si riconobbero nell'articolo *Futurismo e Marinettismo*⁵⁵, apparso nel febbraio 1915 su «Lacerba» e firmato da Giovanni Papini, Ardengo Soffici e Aldo Palazzeschi.

L'Homme Machine

15. Quale dei due merita allora di chiamarsi, più fondatamente dell'altro, 'futurismo'? In termini cronologici e filologici non vi è dubbio che Marinetti e i suoi primi seguaci possano vantare un diritto di paternità difficilmente contestabile. Essi erano infatti in sintonia con la situazione creatasi in Italia all'inizio dell'età giolittiana (1903)⁵⁶, quando s'avviò la prima vera industrializzazione del paese, la quale mirava a costruire il 'futuro' trasformando una economia da secoli fondata sulla agricoltura in un sistema produttivo al passo con le innovazioni tecnico-industriali affermatesi da tempo in Inghilterra, in Germania, parzialmente in Francia, e, soprattutto, negli Stati Uniti⁵⁷. Una tendenza dalla quale Marinetti traeva l'auto-legittimazione a sacrificare l'intero passato italiano pre-industriale, sentito come un peso, un impaccio, teorizzando un orientamento

54 Remo Bodei ha colto il carattere sociale che la macchina assunse 'proiettivamente' in ambiti d'attività collettiva come il cinema, i trasporti e persino la politica, un carattere che si determinò in sintonia con istanze culturali tardo-ottocentesche, le quali i seguaci di Marinetti continuarono ad assecondare, anche nelle arti, per tutti gli anni Venti e oltre. Bodei ha anche posto in luce il carattere 'mistico' della macchina stessa, ossia realizzabile solo in una pratica vitale-attuale 'infinita', vedendo persino un'affinità fra Marinetti e Giovanni Gentile. Ma non ha riconosciuto l'assimilazione, appunto, 'metaforica' cui la macchina andò incontro nell'opera di artisti di primo piano in Italia e Europa. Per questo egli parla di 'macchina del mito', mentre il punto che resta ancora da chiarire, nel futurismo, è il rapporto fra le arti e 'il mito nella macchina': cfr. R. Bodei, *La macchina del mito. Da Sorel al futurismo, in Il futurismo nelle avanguardie*. Atti del Convegno internazionale (Milano, 4-6 febbraio 2010), a cura di W. Pedullà, Edizioni Ponte Sisto, Milano 2010, pp. 181-188.

55 Cfr. *infra*, nota 130.

56 Cfr. G. Galasso, *Giolitti e l'età giolittiana*, in *Arte Italiana. Presenze 1900-1945*, cit., pp. 23-35.

57 Cfr. V. Castronovo, *La fase espansiva in età giolittiana*, in *Storia d'Italia*, cit., IV, 1, pp. 130-139.

distruttivo che, almeno a parole, pareva condiviso dagli artisti a lui più vicini: Boccioni, Carrà, Severini, Balla e Russolo⁵⁸.

Le tesi subito avanzate nel *Manifesto dei pittori futuristi* sul rinnovamento dell'arte a contatto con la nuova «barbarie» estetica e antropologica creata dalla scienza e dall'industria⁵⁹ trovano un diretto riscontro in *Contro Venezia passatista*⁶⁰, del 1910, a firma Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, che, senza mezzi termini, palesa l'intento di sostituire allo stato delle cose una realtà affatto diversa, con una progettualità affine a una visione politica orientata in senso nazionalista: «noi prepareremo una grande e forte Venezia industriale, commerciale e militare sull'Adriatico, gran lago italiano!»⁶¹. Lo stesso Marinetti portò poi quest'impostazione all'estremo con una serie di infiammati proclami, apparsi fra il 1911 e il 1914, ai quali volle dare il massimo di pubblicità.

Ne *L'uomo moltiplicato e il Regno della Macchina*⁶², egli esalta la creazione d'una realtà 'tutta artificiale', con la «inevitabile identificazione dell'uomo col motore»⁶³; quindi, nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista*⁶⁴, prescrive di abolire la sintassi, di usare il verbo all'infinito, l'aggettivo «semaforico» e altri mezzi per distruggere «l'io»⁶⁵ (tesi riprese in *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà*⁶⁶), infine, ne *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*⁶⁷, prefigura un mondo creato su nuovi fondamenti:

58 Cfr. R. Paris, *La pittura futurista*, in, *Storia d'Italia*, cit., pp. 697-705. Cfr. inoltre M. Calvesi, *Il futurismo e le avanguardie*, in *Arte Italiana. Presenze 1900-1945*, cit., pp. 59-67 (l'A. rileva soprattutto i rapporti con la successiva vicenda di altre avanguardie, in particolare del dadaismo e del surrealismo).

59 Erano tesi specialmente care a Boccioni e ricorrenti nelle sue numerose riflessioni critiche: cfr. U. Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, cit.

60 Cfr. *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, cit., pp. 26-30.

61 Ivi, p. 30.

62 Ivi, pp. 38-42.

63 Ivi, p. 39.

64 Ivi, pp. 77-84.

65 Ivi, p. 81.

66 Ivi, pp. 99-111.

67 Ivi, pp. 140-147.

Questo [mondo] ha per elementi essenziali: l'igienico oblio, la speranza, il desiderio, la forza imbrigliata, la velocità, la luce, la volontà, l'ordine, la disciplina, il metodo; il senso della grande città; l'ottimismo aggressivo che risulta dal culto dei muscoli e dello sport; l'immaginazione senza fili, l'ubiquità, il laconismo e la simultaneità che derivano dal turismo, dall'affarismo e dal giornalismo; la passione per il successo, il nuovissimo istinto del record, l'entusiastica imitazione della velocità e della macchina; la concisione essenziale e la sintesi; la precisione felice degli ingranaggi e dei pensieri oliati; la concorrenza di energie convergenti in una sola traiettoria vittoriosa⁶⁸.

Quello di Marinetti era, in realtà, un naturalismo portato all'estremo, che vedeva nell'insieme della attività proprie della società industriale, e dei suoi larghi effetti sulle 'masse', «l'artista della vita moderna» (il fascismo ne avrebbe fatto tesoro), un naturalismo che registrava, con entusiasmo, nell'estetica e nell'etica della macchina e della tecnica, una convergenza semplificatrice, aggressiva e fatale per tutti gli aspetti della vita. L'arte stessa, in tale contesto, come l'individuo, si sarebbe annullata in una quantità di funzioni, assecondando una continua concorrenza di atti e di forme. Si potrebbe perciò dire che Marinetti era più industrioso dell'industria, che il suo ideale era un super-romanticismo, un simbolismo immanente al mondo, nel quale il rapporto fra visibile e invisibile veniva regolato da una dinamo, da un pistone o dalla continua 'costruzione-distruzione' di ogni forma.

16. Ma proprio in questo macchinismo ipertrofico, in questo frenetico incastro di parti e di congegni, assecondato quale autentico impresario e interprete delle nascenti 'comunicazioni di massa', si coglie, in Marinetti, un diverso passo rispetto al lavoro degli artisti stessi che gli erano intorno. Carrà ricorda, per esempio, che Sant'Elia, nel *Manifesto della architettura futurista* (1914), aveva accettato d'introdurvi l'idea, tutta marinettiana, «*Le case dureranno*

68 lvi, p. 141.

meno di noi. Ogni generazione dovrà fabbricarsi la sua città», dicendo: «Queste fesserie non attribuirle a me, tu sai che penso proprio l'opposto! E infatti – commenta Carrà – come potrebbe essere altrimenti?»⁶⁹. In breve: anche fra gli stessi artisti futuristi si seguiva un 'fare' che era, spesso, alquanto diverso dal loro 'dire'.

Ricordiamo le *correspondances*, già in precedenza rilevate, rispettivamente, fra *I funerali dell'anarchico Galli* (1911) di Carrà e la *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello [Fig. 2.a], e *Forme uniche nella continuità dello spazio* (1913) di Boccioni e la *Nike* di Samotraccia [Fig. 3.a] (certi dinamismi boccioniani hanno inoltre chiari caratteri leonardeschi e michelangeschi). Anche il linearismo tardo-quattrocentesco di Severini emerge nei suoi ritratti futuristi da un disegno 'moltiplicato'; mentre Balla, il più maturo e autonomo, accetta prove di distacco radicale dalla tradizione e dalla propria formazione verista, che tuttavia recupera col virtuosismo sintetico del colore-luce. In Russolo, infine, le istanze simboliste non si posano mai, seppure egli è l'artista che ha più assecondato un altro ideale marinettiano, quello della sinestesia, creando il noto *Intonarumori*. È chiaro, in ogni caso, che gli intenti di questi artisti non erano autodissolutivi, e che, in un modo o nell'altro, essi non immaginavano il rapporto con la modernità come un viaggio senza ritorno.

Le differenze, almeno nei primi anni, restarono comunque celate anche in virtù dei successi riportati all'estero. Nel 1912 la mostra dei pittori futuristi (Boccioni, Carrà, Balla, Severini e Russolo) a Parigi, presso la Galleria Bernheim⁷⁰, ottenne grandi consensi, propiziando l'organizzazione di altri eventi analoghi a Londra e a Berlino; e si parlava già di un prossimo sbarco a New York! Carrà dichiarava che tutto ciò sarebbe stato impossibile senza l'attività di Marinetti⁷¹, i suoi contatti, il suo denaro...

69 C. Carrà, *La mia vita* (1945), a cura di M. Carrà, SE, Milano 1997, p.109 (il libro, ultimato durante gli anni della seconda guerra mondiale, ebbe varie traversie e fu stampato e messo in circolazione definitivamente, nel 1945, dall'Editore Rizzoli).

70 Ivi, pp. 83 e 94-99.

71 Ivi, p. 82-84. Per avere una idea della incredibile intensità alla quale si svolgeva l'opera del fondatore del futurismo, cfr. F.T. Marinetti, *Taccuini 1915/1921*, a cura di A. Bertoni, Il Mulino, Bologna 1987.

17. Ma lasciamo per ora Marinetti (e i suoi più o meno convinti sodali) centrifugati in un valzer intercontinentale di locomotive, motori, navi, folle e gallerie, e chiediamoci, vedendo quella stessa vicenda dall'esterno: chi, nonostante tutti gli eccessi, poteva negare che il futurismo, quel futurismo che aveva la propria sede storica a Milano (nella casa stessa del suo 'profeta'), ossia in uno dei tre vertici, con Torino e Genova, del 'triangolo industriale', chi poteva negare ch'esso desse un contributo a rimettere l'Italia 'in circolazione' nel mondo moderno, superando secoli di stenti e di rinunce?

La pratica marinettiana era forse discutibile, ma l'esigenza da cui nasceva non lo era, o meglio costituiva una sorta di caricatura modernizzata di una esigenza avvertita nei circoli intellettuali italiani più inquieti, i quali, da tempo, s'interrogavano non su come recuperare il contatto con l'Europa, bensì su come recuperare la storia, il passato nazionale⁷². O forse le due necessità erano una sola? Sì, come vedremo, erano una. E, se si dovesse dare un'immagine della condizione psicologica più diffusa nella nostra cultura del primo Novecento, si potrebbe pensare a chi abbia un enorme giacimento petrolifero, ma non disponga di una trivella capace di portare il greggio in superficie. Il futurismo, anche a chi non piacevano le pose di Marinetti, si prestava a essere quella trivella; e proprio questo fu l'impulso da cui scaturì il futurismo 'eretico' che ebbe come centro di diffusione Firenze.

Anni decisivi

18. Non si può qui dare conto in dettaglio di una vicenda culturale che riguarda la vita di alcune riviste fiorentine divenute quasi leggendarie, come «Leonardo» (1903-1907), «La Voce» (1908-1914, con le appendici del 1914-16) e «Lacerba» (1913-1915) (e

⁷² Cfr. B. Croce, *Storia d'Italia 1871-1915*, Laterza, Bari 1928, pp. 247-256 [*Rigoglio di cultura e irrequietezza spirituale* (1901-1914)].

altre ve sarebbero da citare)⁷³, una vicenda che può ritenersi senz'altro la principale nell'intero corso del Novecento italiano, però se ne possono indicare certi indirizzi tematici di fondo e i nomi dei protagonisti maggiori (al tempo stesso impresari, ideatori e interpreti di genio), ossia Giuseppe Prezzolini, Giovanni Papini e Ardengo Soffici.

19. Il binomio Prezzolini-Papini si trova all'origine di «Leonardo»⁷⁴, il cui obiettivo era di aprire la cultura italiana agli sviluppi della filosofia in Europa e anche negli Stati Uniti. I nomi di Bergson e di W. James riassumono bene questo indirizzo, ma è inoltre da rilevare che la rivista aveva mirato a una ripresa della eredità romantica, soprattutto tedesca, fra il tempo dello *Sturm und Drang* e il già citato «Athenaeum» degli Schlegel, ossia di quella prospettiva idealistica, ma non hegeliana, che, basandosi sulla concezione di Novalis dell'Io e della sua sovranità⁷⁵, aveva avuto un seguito, ora in difetto ora in eccesso, nell'opera di Kierkegaard⁷⁶, di Ibsen e soprattutto di Stirner⁷⁷. Certi legami di Papini con l'ambiente teosofico (diffusosi specialmente a Roma⁷⁸) avevano rafforzato tale indirizzo e

73 Per un quadro storico completo cfr. A. Bobbio, *Le riviste fiorentine del principio del secolo (1903-1916)*, Sansoni, Firenze 1936.

74 Per una testimonianza sulla vicenda di «Leonardo» cfr. G. Papini, *Un uomo finito* (1913), Vallecchi, Firenze, 1952, pp. 103-124. Per un inquadramento storico-culturale, E. Garin, *Cronache di filosofia italiana*, vol. I, Laterza, Bari 1975, pp. 21-31; e A. Bobbio, *op. cit.*, pp. 27-65.

75 «Novalis è moderno perché è il profeta dell'Uomo-Dio», scriveva Prezzolini nel 1906 nell'introduzione alle sue traduzioni degli scritti del poeta tedesco: cfr. Novalis, *Frammenti*, a cura di G. Prezzolini, Carabba, Lanciano [1909] 1922, p. 12. Il volumetto comparve nella collana *Cultura dell'Anima*, ideata a diretta, per il suddetto editore, da G. Papini.

76 Nella stessa collana, diretta da G. Papini [vedi nota precedente], apparirà: S. Kierkegaard, *In vino veritas, con l'aggiunta del Più infelice e Diapsalmata*, traduzione dall'originale danese e introduzione di K. Ferlov, Carabba, Lanciano 1910.

77 Per notizie sulle traduzioni (parziali) di Stirner in francese e in italiano [1902, 1911], cfr. M. Stirner, *L'unico e la sua proprietà*, cit., p. 418.

78 Su «Leonardo» scrisse un 'iniziato' con interessi 'orientalistic' come Arturo Reghini, cfr. A. Bobbio, *op. cit.*, pp. 51-57. Per i legami con l'ambiente romano, si veda anche J. Evola, *Il cammino del Cinabro*, Scheiwiller, Milano 1972, pp. 15-17. La già menzionata collana *Cultura dell'Anima*, diretta da G. Papini, accolse anche la traduzione di opere di R. Steiner.

portato a un interesse per l'arte in generale che aveva trovato un decisivo allacciamento al presente attraverso l'amicizia fra Papini stesso e Soffici. Quest'ultimo, infatti, aveva risieduto dal 1901 al 1907 a Parigi⁷⁹ e, grazie ai contatti con l'ambiente delle nascenti avanguardie, era stato il tramite di notizie preziose per l'Italia, oltre che di un rinnovamento della rivista medesima, il cui frontespizio aveva ridisegnato in modo 'cézanniano', del tutto diverso dalla prima versione *liberty* di Adolfo De Carolis⁸⁰.

20. «Leonardo» era stato un inizio, ma in esso si era creata una situazione simile a quella del *Viandante davanti al mare di nuvole* di Friedrich: vi si poteva cioè 'osservare' ma non 'vivere' la realtà.

Nel passaggio da «Leonardo» a «La Voce»⁸¹ si nota così un altro fenomeno cui ci siamo riferiti: l'avvicinamento, anch'esso d'origine romantica, della 'parola' alla vita, sia in senso rappresentativo che psicologico. Nella rivista l'elemento conduttore proposto dal direttore, Prezzolini, e dal suo principale amico e collaboratore, Papini, doveva essere anzitutto la «verità»⁸², ossia la ricerca di una reazione sempre «sincera»⁸³ dello stile giornalistico e dello scrivere in generale ai fatti del mondo e della vita, così da produrre una critica costante ma sempre rivedibile d'ogni tema trattato. Uno stile personale co-

79 Il lungo soggiorno giovanile a Parigi (1901-1907) è raccontato in modo dettagliato e di utile consultazione, non solo cronachistica, in A. Soffici, *Il Salto vitale. Autoritratto d'artista italiano nel quadro del sul tempo*, vol. III, *Giovinetza*, Vallecchi, Firenze 1954, p. 195-591. Cfr. anche M. Richter, *La formazione francese di Ardengo Soffici*, Vita e pensiero, Milano 1969.

80 In verità anche Giovanni Costetti, pittore emiliano amico di Soffici, aveva disegnato, dopo De Carolis, il frontespizio della rivista.

81 Cfr. G. Prezzolini, *La Voce – 1908-1913. Cronaca, antologia e fortuna di una rivista*, Rusconi, Milano 1974. Inoltre G. Marchetti *'La Voce'. Ambiente, opere, protagonisti*, Vallecchi, Firenze 1994; e A. Bobbio, *op. cit.*, pp. 140-155.

82 Scrive Prezzolini: «*La Voce nacque con un intenso desiderio, in tutti quelli che vi parteciparono più attivamente, della verità [...] Dove si può trovare maggiore verità nell'arte, se non raccontando se stessi?*»: cit. in G. Debenedetti, *Il romanzo italiano del Novecento*, Garzanti, Milano 1987, p. 48.

83 Cfr. G. Papini, *Sincerità*, in «La Voce», I, 50, 1909, p. 209. S. Slataper, che fu uno dei principali animatori de «La Voce», sostiene, nel suo libro su Ibsen (cfr. *supra*, nota 39), che la «sincerità» era l'ideale etico del drammaturgo norvegese poiché consentiva all'uomo e alla donna di cercare se stessi oltre ogni apparenza. Si tratta di un'ulteriore prova degli intrecci fra varie tradizioni post-romantiche che caratterizzano la vicenda delle riviste fiorentine degli inizi del Novecento.

stituiva del resto il primo mezzo per combattere ogni accademismo e formalismo, il che attestano le opere dei cosiddetti poeti ‘vociani’ (da Sbarbaro a Boine, a Jahier) e quel diffuso sapore autobiografico, ma senza compiacimento, che pervade tutta la vicenda della rivista⁸⁴.

Prezzolini aveva voluto, infatti, creare, con essa, un organo della ‘ragion pratica’ che accogliesse posizioni ideali fra loro differenti e persino opposte, di fatto ricostruendo, per confronto di identità culturali, uno scenario ‘contemporaneo’ corrispondente alla nostra storia nazionale (il modello di tale corrispondenza si poteva riconoscere ne *La lotta politica in Italia* di Oriani, ampiamente discussa fra i vociani⁸⁵). Altro elemento portante della rivista era perciò la ricerca dei nessi fra presente e passato in chiave italiana ed europea, secondo la lezione di Benedetto Croce, il cui storicismo integrale conquistò Prezzolini⁸⁶, ma comportò poi la dolorosa rottura fra quest’ultimo e Papini, il quale si sarebbe mantenuto fedele a uno spiritualismo avverso a ogni sistema filosofico. La rottura derivò inoltre da un più sentito coinvolgimento di Papini stesso nel farsi concreto dell’arte che, secondo l’impulso ispiratogli direttamente da Soffici, l’induceva a schernire le chiusure di Croce verso i contemporanei.

Ardengo Soffici

21. Soffici⁸⁷ – continuando nell’opera di ricongiungimento dell’arte italiana con l’arte europea, già intrapresa sulle pagine di «Leonardo» – fu a sua volta un pilastro della «Voce». Stimato an-

84 Per un quadro della situazione culturale intorno a «La Voce» cfr. G. Debenedetti, *op. cit.*, pp. 3-107.

85 Cfr. M. Boni, *Oriani e La Voce*, Ed. I.M., Bologna 1988 (lo studio è praticamente una monografia sulla ricezione, all’interno della rivista, de *La lotta politica in Italia*).

86 Cfr. E. Garin, *op. cit.*, vol. II, pp. 308-310.

87 Per un inquadramento generale dell’opera di Soffici come pittore, critico, narratore e poeta, cfr. L. Cavallo, *Soffici, immagini, documenti (1879-1964)*, Vallecchi, Firenze 1986. Mi permetto anche di rinviare, per il periodo compreso fra gli anni della formazione dell’A. e i primissimi anni Venti, al mio studio *Ardengo Soffici: il valore plastico dell’estetica futurista*, in *Città, avanguardie, modernità e modernismo*, a cura di M. Camboni e A. Gargano, EUM, Macerata, 2008, pp. 29-81.

che come pittore, egli pensava che in Italia si potesse innescare un rinnovamento del gusto riunendo la nostra tradizione ottocentesca, in specie quella dei macchiaioli, alla rivoluzione impressionista⁸⁸. Tale rivoluzione però, a suo pensiero, si era compiuta solo con Cézanne⁸⁹, equilibratore degli eccessi coloristici impressionisti e postimpressionisti tramite ‘motivi’ essenziali derivati dall’osservazione della natura, sicché anche quanto di buono si poteva trovare in Italia nel secolo XIX doveva essere valutato ‘attraverso Cézanne’, ossia depurato d’ogni bardatura locale, bozzettismo o verismo di effetti.

Su tale via doppiamente ‘costruttiva’, e con l’idea decisiva che l’artista moderno «accumula in sé l’esperienza di molti secoli»⁹⁰, Soffici giunse anche a rinvenire un’analogia fra le tele di Cézanne [Figg. 7, 9] e gli affreschi di Masaccio alla Cappella Brancacci nella Chiesa del Carmine a Firenze [Figg. 6, 8], risalendo, per felice intuito (in fertile dialogo poi col giovane Longhi), fino a Giotto e ai primitivi toscani⁹¹. Tale idea applicava inoltre alle sculture di Medardo Rosso, conosciuto già a Parigi, che considerava affini a quelle di Donatello, di Jacopo della Quercia e persino alle terrecotte etrusche⁹².

In Soffici, seguace di Baudelaire, si coglie così, già durante la collaborazione alla «Voce», un’idea di modernità che ci riporta alla *Olympia* di Manet, a un’arte cioè ‘contemporanea’, che sorge dal proprio tempo con libertà individuale di riferimenti al passato. Una libertà che egli volle esibire pedagogicamente ai propri concittadini organizzando, a Firenze, nel 1910, con l’avallo del gruppo vociano, nei locali del *Lyceum Club*, la *Prima mostra italiana dell’impressio-*

88 Un lungo saggio, *L'impressionismo e la pittura italiana*, fu pubblicato in quattro parti da Soffici su «La Voce», I, 16, p. 61; I, 18, p. 70; I, 20, p. 78; I, 21, pp. 82-83, del 1909; rist. in A. Soffici, *Opere*, vol. I, Vallecchi, Firenze 1959, pp. 3-29.

89 A. Soffici, *Paul Cézanne*, in *Opere*, vol. I, cit., pp. 226-235.

90 Ivi, p. 230.

91 Ivi, p. 233.

92 Soffici ha raccolto tutti i suoi interventi su Medardo Rosso in *Il caso Medardo Rosso*, Succ. B. Seeber, Firenze 1910; rist. in A. Soffici, *Opere*, vol. I, cit., pp. 31-48 (in pieno stile vociano l’A. afferma, p. 42: «con mezzi tutti suoi [Rosso] è arrivato... a ricollegarsi alla tradizione a forza di sincerità»). Per l’insieme dell’opera di Rosso cfr. *Medardo Rosso, catalogo ragionato della scultura*, a cura di P. Mola e F. Vittucci, Museo Medardo Rosso, Barzio (LC)/Skira, Milano 2009.

nismo francese (dipinti di Degas, Cézanne, Pissarro, Gauguin, Van Gogh, ecc.), riservandovi uno spazio alle sculture di Medardo Rosso⁹³. Nel 1909 aveva scritto *Ignoto toscano*⁹⁴, un breve racconto autobiografico il cui protagonista, ispirato al *Didimo chierico* di Foscolo⁹⁵ e a Stirner, dichiara: «Il più gran compito dell'uomo [...], dopo avere conquistata la libertà di giudizio [è] di crearsi volontariamente un suo dovere»⁹⁶. Tre anni più tardi però il crogiuolo vociano non sarebbe più bastato a Soffici per esprimere i moti di quel suo elettivo «dovere».

22. «Leonardo» e «La Voce» avevano creato dunque impulsi di rinnovamento profondo nell'arte e nella critica (e il discorso andrebbe portato sul particolare linguaggio adottato nei loro articoli), impulsi che derivavano dalla migliore cultura italiana e dal clima dell'Avanguardia europea. Che cosa mancava, allora, a Firenze, per aumentare il proprio prestigio sulla scena nazionale e internazionale? Mancava, nell'arte, a parte la letteratura (che aveva già dato ottimi frutti), quella libertà di invenzione formale della quale i futuristi, con pochi scrupoli e meno riferimenti teorici, stavano invece dando

93 Alla mostra venne dato grande risalto su «La Voce». Soffici scrisse un lungo articolo di presentazione storico-critica, *L'impressionismo a Firenze*, pubblicato in due numeri successivi del 1910: cfr. «La Voce», II, 22, pp. 317-318; e II, 23, pp. 321-322; rist. in A. Soffici, *Opere*, vol. I, cit., pp. 282-303. Per una testimonianza ulteriore, cfr. Id., *Fine di un mondo. Autoritratto d'artista italiano nel quadro del sul tempo*, vol. IV, *Maturità*, Vallecchi, Firenze 1955, p. 157-164. La mostra è stata riproposta, comprese le sculture di Medardo Rosso, nel 2007, a Firenze, a Palazzo Strozzi, nel contesto di un'esposizione di opere delle collezioni d'arte fiorentine Fabbri e Loeser, che furono tra i primi punti di raccolta dei dipinti di Cézanne: cfr. *Cézanne a Firenze. Due collezionisti e la mostra dell'impressionismo nel 1910*. Catalogo della mostra (Firenze, marzo-luglio 2007), a cura di F. Bardazzi (saggi di F. Bardazzi, F. Petrucci, J. F. Rodriguez, R. Campana, G. De Lorenzi), Mondadori/Electa, Milano 2007. Si veda inoltre J. F. Rodriguez, *La réception de l'impressionisme à Florence. Prezzolini et Soffici maîtres d'œuvre de la "Prima esposizione italiana dell'impressionismo francese e delle sculture di Medardo Rosso"*, Ist. Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venezia 1994 (testo italiano e francese).

94 A. Soffici, *Ignoto toscano*, in *Opere*, cit., vol. II, pp. 5-23.

95 Id., *Ugo Foscolo*, «La Voce», II, 3, 1909, pp. 233-234 (l'articolo è l'introduzione a U. Foscolo, *Il Tomo dell'io*, seguito dal *Didimo Chierico*, a cura di A. Soffici, Carabba, Lanciano, 1910); rist. in A. Soffici, *Opere*, vol. I, cit., pp. 423-433. Soffici aveva già recensito l'opera di G. Chiarini, *La vita di Ugo Foscolo*, Barbera Editore, Firenze 1910, in «La Voce», I, 52, 1909, pp. 217-218; e il suo interesse per il poeta dei *Sepolcri* è ricordato anche in *Fine di un mondo*, cit., p. 95.

96 Id., *Ignoto toscano*, cit., p. 12.

prova in patria e all'estero. Bisognava azzardare un altro passo, e questo fu «Lacerba»⁹⁷.

La doctrine de «Lacerba»

23. Dice Carrà: «*Lacerba*, nei primi del 1913, l'organo del nostro movimento»⁹⁸. La questione però non era stata semplice. Papini e Soffici, convinti dell'ormai avvenuta involuzione crociana della «Voce», alla fine del 1912, se n'erano staccati⁹⁹. Né l'uno né l'altro aveva tuttavia simpatie per il futurismo. Soffici, anzi, nel giugno del 1911, aveva attaccato sulla «Voce» così violentemente la mostra dei futuristi a Milano al Padiglione *Ricordi*¹⁰⁰ da essere stato vittima, al *Caffè delle Giubbe Rosse* (dove si trovava con Medardo Rosso), di una aggressione da parte di Marinetti, Carrà, Boccioni e Russolo, precipitatisi a Firenze per vendicare l'offesa. Il giorno seguente, l'agguato si era ripetuto a ruoli invertiti: Soffici, Slataper e Prezzolini avevano attaccato a loro volta i 'nemici' mentre in stazione stavano per prendere il treno per Milano. Tutti erano stati fermati dalla Pubblica Sicurezza¹⁰¹.

L'episodio, benché assai folcloristico, segnò in realtà un punto di svolta. Pur a pugni e schiaffi si ponevano infatti le premesse di una

97 Per una testimonianza sulla nascita de «Lacerba», cfr. A. Soffici, *Fine di un mondo*, cit., pp. 281-291. Per una presentazione storico-critica, R. De Grada, *Introduzione a Lacerba*, Mazzotta, Milano 1970 (il libro contiene una antologia di brani critici e di testimonianze di G. Papini, S. Slataper, G. Prezzolini, A. Soffici, C. Carrà, G. Severini, A. Gramsci, P. Gobetti, F. Flora, M. Vinciguerra, E. Garin, G. Sotgiu, F.T. Marinetti); cfr. inoltre A. Bobbio, *op. cit.*, pp. 189-216. Le citazioni dalla rivista sono prese da *Lacerba. Firenze 1913-15*. Riproduzione anastatica conforme all'originale, Archivi d'arte del XX secolo [Roma] e Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1970; se ne danno la pagine fra parentesi quadre.

98 C. Carrà, *La mia vita*, cit., p. 104.

99 Papini era stato, nel 1912, per alcuni mesi, direttore de «La Voce», ma col ritorno alla guida della rivista di Prezzolini, sia lui che Soffici avevano percepito che l'arte in essa era «tollerata, ma senza entusiasmo». I due diedero una breve versione retrospettiva dei fatti nell'articolo «*Lacerba*», *il Futurismo* e «*Lacerba*», in «Lacerba», II, 24, 1914 [pp. 323-325]. Non vi fu tuttavia una completa separazione. Soffici e Papini continuarono a scrivere su «La Voce», ma il loro ruolo, come scrive Prezzolini, era subordinato ora all'indirizzo generale della rivista: cfr. «La Voce», V, 25, 1913, p. 1094.

100 Cfr. A. Soffici, *Arte libera e pittura futurista*, in «La Voce», III, 25, 1911, p. 597.

101 C. Carrà, *La mia vita*, cit., p. 92-93.

convergenza fra le migliori forze disponibili nell'arte e nella cultura artistica italiane.

Ci sarebbe voluto però ancora un anno e mezzo perché, con la mediazione di Palazzeschi e Severini, si venisse alla «Pace di Firenze»¹⁰². E non è da sottovalutare che, nel frattempo (febbraio 1912), si era avuto il successo della mostra futurista a Parigi, di cui si è già detto, dopo il quale Papini e Soffici si decisero a stringere i tempi e a varare una nuova rivista, che sarebbe stata appunto «Lacerba», destinata a prendere il posto de «La Voce» nei rapporti con l'arte di avanguardia. Il nuovo foglio vide la luce il primo gennaio del 1913. Neppure in quel momento, tuttavia, i suoi fondatori avevano aderito al futurismo.

24. Ancora Carrà ricorda de «Lacerba»: «Io amai questa rivista per il suo tono spregiudicato, per il linguaggio battagliero e franco, per le arditezze spinte fino all'eccesso»¹⁰³. In effetti il nuovo fascicolo ebbe un carattere travolgente, intensificato dal passaggio ufficiale di Papini e Soffici al futurismo (febbraio-marzo 1913), divenendo il punto di raccolta 'poligrafico' del movimento futurista in Italia (vi si pubblicavano, fra bizzarrie tipografiche, anche vari disegni). In «Lacerba» arte e critica si intrecciarono come non era mai avvenuto, e, in estrema sintesi, si può affermare che, sulle sue pagine, la 'macchina milanese' (marinettiana) con le sue forze 'fisiche' e irriflessive, incontrò la 'storia (e la biografia) fiorentina' con le sue forze poetiche e critiche. L'una cedeva all'altra qualcosa, prendendone qualcosa, col risultato di dare abbrivio a una trasformazione reciproca.

Papini e Soffici (grazie alla qualità, all'autenticità e alla ricchezza del lavoro svolto negli ultimi anni) ebbero un peso determinante in tale trasformazione, e la loro carta vincente, quella che cambiò i connotati al futurismo, fu l'intuizione di una possibile sintesi pratica fra tutti coloro i quali si riconoscevano reciprocamente come 'artisti', e non come 'ideologi della tecnica attraverso l'arte'. L'arte,

102 Cfr. *Il futurismo a Firenze, 1910-1920*. Catalogo della mostra (Firenze, febbraio-aprile 1984), a cura di F. Bagatti, G. Manghetti, S. Porto, Sansoni, Firenze 1984.

103 C. Carrà, *La mia vita*, cit., p. 105.

questo era il vero motivo conduttore lacerbiano, destinato a far proseliti anche fra i seguaci di Marinetti, non aveva bisogno di proclami né di antichi o di nuovi regimi: il suo passato, infatti, era già nel sangue degli artisti¹⁰⁴. Non v'era bisogno, dunque, né di revoche violente né di culti. Papini, in un articolo dell'inizio del 1914¹⁰⁵, scrive:

I futuristi non negano il passato per la troppo efficace ragione che IL PASSATO NON ESISTE. [...] la gente vivente presente si trova fra i piedi le opere del passato – che sono però eternamente presenti finché resistono, finché non sono materialmente distrutte – e in codeste caverne abbandonate vuole per forza nidificare. Essa piglia un libro scritto cinquecento anni fa – migliaia di parole che rappresentavano una certa quantità di vita di un uomo di cinquecent'anni fa – e s'immagina che questo libro rappresenti veramente un pezzo di passato che si conserva ancora vivo fra noi. Errore, centomila volte errore.

[...]

Quel libro è per noi una lettura *attuale*, un fatto *presente*, fatta da uomini *vivi*, un'interpretazione modernissima dalla prima all'ultima sillaba, dal primo all'ultimo concetto – e fatta coll'aiuto continuo di visioni, ricordi, pensieri ed emozioni appartenenti a uno di noi, al lettore di cui si parla – resurrezione artificiale tutta nostra, tutta presente, tutta attuale e vitale¹⁰⁶.

Dunque il passato esisteva solo, 'attraverso' il presente, negli atti vitali di chi se ne 'interessava'. E, in virtù di tale rovesciamento, saltavano le gerarchie, gli ossequi, i doveri di un riconoscimento di valori sempre penalizzante per gli ultimi venuti. Era in breve l'inizio d'un rinnovamento dell'idea di tradizione nel quale la simultanei-

104 Cfr. G. Papini, *Contro il futurismo*, «Lacerba», I, 6, 1913 [pp. 45-48]. Per tutti gli scritti relativi al futurismo apparsi su «Lacerba», con alcune aggiunte, cfr. Id., *L'esperienza futurista*, a cura di L. Baldacci, Vallecchi, Firenze 1981. *Contro il futurismo* vi compare con il titolo mutato in *Difesa*, pp. 25-38. Anche l'articolo precedentemente citato (cfr. *supra*, nota 98) si trova col titolo semplificato *Il futurismo e "Lacerba"*, pp. 131-139. La selezione degli scritti, le aggiunte e tutte le modifiche si devono allo stesso Papini. *L'esperienza futurista* era già apparso, presso Vallecchi, nel 1919.

105 Id., *Il passato non esiste*, «Lacerba», II, 2, 1914 [p. 23]; rist. in *L'esperienza futurista*, cit., pp. 101-111.

106 Ivi [pp. 23-24].

tà meccanica e oggettiva del motore e degli ingranaggi futuristi si mutava in una dimensione fluida, affatto personale, che Soffici ebbe merito di chiamare «chimismo lirico»¹⁰⁷. E va da sé che, in un contesto come quello fiorentino, la continuità col presente non potesse provocare che una continua revisione della storia, secondo un'evidente sintonia con la dinamica della 'vita moderna'.

Rivoluzione e conservazione si mostravano ora complementari¹⁰⁸, e persino Apollinaire, che su «Lacerba» pubblicò *L'antitradizione futurista* (1913)¹⁰⁹ – attestando la saldatura fra la nuova cultura italiana e lo spirito dell'avanguardia europea –, aveva scritto, in quell'anno stesso, nel suo *pamphlet I pittori cubisti*, «la pittura si purifica in Occidente con quella logica ideale che i pittori antichi hanno trasmesso ai nuovi come se donassero loro la vita»¹¹⁰; sostenendo, inoltre, che il pittore, a ogni prova, deve, come la luce, «abbracciare d'un colpo d'occhio: il passato, il presente e l'avvenire»¹¹¹.

Una nuova idea iniziava a emergere e i semi sparsi da Apollinaire trovarono presto un fertile terreno nel suo giovane amico Ungaretti, il quale pubblicò proprio su «Lacerba» i primi versi¹¹², ravvisando nella rivista addirittura il formarsi di una nuova dottrina artistica, di un metodo critico e insieme espressivo grazie al quale i 'muscoli' marinettiani si trasformavano nella trama sottile di una sensibilità depurata da ogni eccesso di materia¹¹³. Appariva così, secondo Un-

107 Cfr. *infra*, nota 153.

108 La questione era già stata impostata da G. Papini in *La necessità della rivoluzione*, in «Lacerba», I, 8, 1813 [pp. 72-77]; rist. in *Id., L'esperienza futurista*, cit., pp. 79-91.

109 G. Apollinaire, *L'antitradizione futurista*, «Lacerba», I, 18, 1813 [pp. 202-203].

110 *Id., I pittori cubisti. Meditazioni estetiche*, con un chiarimento di C. Carrà, Abscondita, Milano 2003, p. 12.

111 *Ivi*, p. 13.

112 Le poesie di Ungaretti pubblicate furono: *Il paesaggio di Alessandria d'Egitto e Epifania*, «Lacerba», III, 6, 1915 [p. 43]; *Diluvio e Cresima*, «Lacerba», III, 9, 1915 [p. 69]; *Le suppliche*, «Lacerba», III, 11, 1915 [p. 86]; *Popolo, Babele, La galleria dopo la Mezzanotte, Mandolinata, Eternità, Sbadiglio, Imbonimento*, «Lacerba», III, 19, 1915 [p. 149-150]. Dai primi agli ultimi testi si nota una evoluzione stilistica che culmina, come l'Autore stesso dichiarava, ne *Il porto sepolto* (1917). Il percorso di Ungaretti costituisce, nella poesia, l'analogo di quello di Soffici e soprattutto di Carrà nella pittura.

113 Cfr. G. Ungaretti, *La doctrine de «Lacerba»*, in *id., Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Mondadori, Milano 1974, pp. 39-45.

garetti, il mito celato nella macchina, ossia l'intreccio di memoria e fantasia che si crea quando la fantasia «voglia nell'espressione arrivare a comporsi in un insieme di sicuro effetto»¹¹⁴. Nella macchina si poteva vedere, cioè, una sintesi di atti, di motivi formali e di intenti espressivi prodotti dall'Io-moderno nel suo continuo movimento analogico fra il presente e il passato – lo stesso 'movimento' delle *correspondances* di Baudelaire.

Torbidità

25. Come non sapremo mai (lo diceva Prezzolini) che cosa Soffici stesse bevendo alle *Giubbe Rosse* quando era stato atterrato dal tremendo pugno 'futurista' di Boccioni, così non sapremo mai se Soffici stesso e Papini furono mai, in cuor loro, 'futuristi'. Essi parteciparono a tumultuose serate organizzate al Teatro *Costanzi* di Roma e al *Verdi* di Firenze, ove pronunciarono accesi discorsi¹¹⁵. Soffici, inoltre, prese parte con dipinti a varie mostre organizzate in Italia¹¹⁶. Ma, se si sfogliano le pagine de «Lacerba», ci si accorge di

114 Le considerazioni di Ungaretti sono così importanti ai fine del presente saggio che si rende necessario citarle per esteso: «Il Futurismo era [...] colpito dalla macchina: mito della velocità, mito della simultaneità. In realtà la macchina porta in sé un contenuto di memoria umana: molti millenni di sforzi progressivi in una data direzione; ed essa stessa è un modello di costruzione armoniosa che dimostra a quale punto di disciplina può arrivare la fantasia quando voglia nell'espressione arrivare a comporsi in un insieme di sicuro effetto [il corsivo è mio]. [...] Il Futurismo considerava la macchina nella sua brutalità di nuova natura, non cercava di averne scienza morale umana, ma di restituirla mimeticamente nella sua travolgente brutalità. Nella pittura – e considerazioni analoghe valgono per la poesia futurista – si voleva dare il movimento della macchina. [...] I pittori futuristi possono essere arrivati, per l'ingegno che alcuni di essi indubbiamente avevano, a affetti decorativi notevoli; ma questo non era il loro scopo: volevano esprimere il mito della macchina che, in quella loro arte è rimasto inespresso. E, notate, non per mancanza di intuizione; ma perché l'intuizione era caotica e non chiara e distinta, e quindi l'espressione non poteva essere se non puerile, e difatti era onomatopeica. [...] quest'arte non è arte: perché prende la macchina nella sua brutalità, e non aspetta che la memoria l'abbia trasfigurata in fatto moralmente conoscibile, perché prendendola nella sua brutalità non aspetta che la fantasia possa soccorrere la memoria e trasfigurarla in mito; perché negando qualsiasi valore alla tradizione del mezzo, nega qualsiasi valore all'espressione artistica: se la macchina dev'essere imitata solo nella sua brutalità, è lavoro inutile: sarà più umana com'è. L'arte non è imitazione, ma fiuto storico e valutazione morale»: cfr. G. Ungaretti, *Influenza di Vico sulle teorie estetiche di oggi*, in id., *Vita d'un uomo*, cit., pp. 356-358.

115 Per resoconti e cronache delle due serate cfr., rispettivamente, «Lacerba», I, 5, 1913 [pp. 37-41] e «Lacerba», I, 24, 1913 [pp. 281-290] (per i discorsi pronunciati in tali occasioni da Papini cfr. *L'esperienza futurista*, a cura di L. Baldacci, cit., pp. 53-69 e 71-78).

116 Cfr. L. Cavallo, *Soffici, immagini, documenti*, cit., pp. 196-239.

un doppio passo, di una divergenza subito irriducibile. Ad esempio il lungo testo de *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà*¹¹⁷, l'altissimo proclama-manifesto di Marinetti, era seguito, sulla stessa colonna, dal 'pianissimo' di una poesia di Sbarbaro, *Torbidità*:

[...]

Mi cresce dentro l'ansia di morire
senza avere il godibile goduto,
senza avere il soffribile sofferto¹¹⁸.

[...]

In «Lacerba» cioè, a qualsiasi sortita o *boutade* 'meccanica', rispondeva un controcanto, a volte perfido, affidato, nei pezzi di Papini, al parlar grosso e a motti persino triviali¹¹⁹. Per non dire del progetto di «superare l'io», gabbato per tutto il primo anno nel *Giornale di bordo* di Soffici¹²⁰, diario d'inedibili considerazioni personali.

Negli stessi articoli teorici emergevano inoltre, a fianco di manifesti come quello già citato di Sant'Elia sull'architettura¹²¹, o di Carrà, *La pittura dei suoni, rumori, odori*¹²², istanze più umane, terrestri e disincantate, che, erodendo i geometrismi ideali dei 'milanesi', creavano le condizioni d'una convergenza appunto 'pratica' fra artisti, quale si rivelava già in un testo del 1914, *Semplicismi*¹²³, firmato Carrà-Soffici, ove si considerava la tradizione negli stessi termini in cui Papini aveva indicato il 'vero' legame 'futurista' col passato: «La tradizione esiste solo in quanto il nostro spirito può sposarsi a certe forme d'arte del passato, ma si annulla quando la parte di sensibilità

117 F.T. Marinetti, *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà*, «Lacerba», I, 12, 1913, [p.121-124].

118 C. Sbarbaro, *Torbidità*, «Lacerba» I, 12, 1913 [p.124].

119 G. Papini, *Le parolacce*, «Lacerba», I, 4, 1913 [p.32-34].

120 A. Soffici, *Giornale di bordo*, «Lacerba», I, 2-24, 1913; rist. (con aggiunte) in Id., *Opere*, IV, Firenze, Vallecchi 1961, pp. 3-197.

121 A. Sant'Elia, *L'architettura futurista. Manifesto*, «Lacerba», II, 15, 1914 (con sei tavole) [p.228-231].

122 C. Carrà, *La pittura dei suoni, rumori, odori. Manifesto futurista*, «Lacerba», I, 17, 1913 [p. 185-187]. Per una raccolta completa degli scritti, cfr. Id., *Tutti gli scritti*, a cura di M. Carrà, con un saggio di V. Fagone, Feltrinelli, Milano 1978.

123 C. Carrà, A. Soffici, *Semplicismi*, «Lacerba», II, 8, 1914 [p.116].

vecchia che ancora ci lega a quelle forme sia distrutta da una sensibilità nuova»¹²⁴.

«Lacerba» procedeva insomma per attriti più o meno marcati d'idee, di testi e d'immagini. E tale dinamica era la sua forma essenziale, raccolta in un impianto grafico che resta tra i più eleganti del XX secolo.

Antico futuro

26. Nel giro di un anno, gli esiti e gli orientamenti critici lacerbiani produssero una crisi con il futurismo milanese e in specie con Marinetti, la cui estetica 'letterale' della macchina non poteva certo sopportarne un'interpretazione così poco meccanica. Nel 1914, la rivista fu anche teatro di un autentico duello senza esclusione di colpi (stavolta, tuttavia, soltanto metaforici) fra Papini e Boccioni, divisi nel giudizio sul rapporto del futurismo e del cubismo con il mondo moderno¹²⁵. Papini rilevava nei due movimenti una sorta d'involuzione realistico-oggettiva, che, sostituendo «*alla trasformazione lirica delle cose le cose medesime*»¹²⁶, finiva per soffocare l'immaginazione individuale; Boccioni riconosceva, invece, proprio nell'adozione più vasta dei mezzi, dei materiali e dell'immaginario moderni l'orientamento indispensabile a un effettivo sviluppo delle arti¹²⁷.

In realtà la posizione di Boccioni era più complessa: egli, come diceva Carrà¹²⁸, stava cercando di pervenire a un plasticismo assoluto, con caratteri addirittura classici (di qui le *correspondances* fra *Forme uniche nella continuità dello spazio* e la *Nike* di Samotracia),

124 *Ibidem*.

125 Fu Papini a iniziare con l'articolo *Il cerchio si chiude*, «Lacerba», II, 4, 1914 [pp. 49-50]; rist. in *L'esperienza futurista*, cit., pp. 115-119.

126 Ivi [p. 50].

127 U. Boccioni, *Il cerchio non si chiude!*, «Lacerba», II, 5, 1914 [pp. 67-69], rist. in *Gli scritti editi e inediti*, cit., pp. 71-74.

128 C. Carrà, *La mia vita*, cit., pp. 136-139.

basandosi sull'idea della pura energia¹²⁹, ma il carattere vincolante che egli assegnava alle proprie ricerche (e, in parallelo ad esse, a quelle di Balla) era in contrasto col problematicismo dei testi di Papini, Soffici, Palazzeschi e del lavoro degli artisti che facevano capo a «Lacerba», o che, nella rivista, erano presi a modello.

27. Non vi poteva più essere conciliazione¹³⁰, e, infatti, dopo altre tensioni, si giunse alla rottura definitiva, sancita dall'articolo, già ricordato, *Futurismo e Marinettismo*¹³¹, del febbraio 1915, ove si dava un vero e proprio elenco di valori contrapposti: il primo 'futurista', il secondo 'marinettista': «Supercultura – Ignoranza. / Disprezzo del culto del passato – Disprezzo del passato. / Sensibilità nuova – Tecnicismo nuovo. / Acutezza – Semplicismo. / Originalità – Stranezza formale. / Raffinatezza, rarità – Pubblicolatria, neofitismo. / Aristocrazia – Imperialismo umanitario. / Patriottismo – Sciovinismo. / Libertà sessuale – Disprezzo della donna. / Latinità – Americanismo, germanismo»¹³².

Si aggiungeva subito dopo la lista dei precursori del 'vero' futurismo: «Voltaire / Baudelaire / Leopardi / Mallarmé / Rimbaud / Laforgue / Stendhal / Corbière / Nietzsche / James / Courbet / Cézanne / Rosso / Renoir / Matisse». Opposta a quella del marinettismo: «Rousseau / Victor Hugo / Zola / Verhaeren / René Ghil / Gustave Kahn / Paul Adam / Nicolas Beaudouin / D'Annunzio / Mario Morasso / Delacroix / Segantini / Rodin / Signac / De Groux»¹³³ Ma il concetto principale, sintetizzato alla fine dell'articolo come un irreversibile punto di svolta, era che: «Il Futurismo, risultato estremo di precedenti culture ed esperienze creative, dovrà

129 Per una sintesi degli intenti fondamentali dell'artista cfr. U. Boccioni, *Pittura e Scultura futuriste (Dinamismo plastico)*, Edizioni futuriste di «Poesia», Milano 1914; rist. in id., *Gli scritti editi e inediti*, cit., pp. 75-204.

130 G. Papini, *Cerchi aperti*, «Lacerba», II, 6, 1914 [pp. 83-85]; rist. id. *L'esperienza futurista*, a cura di L. Baldacci, cit., pp. 121-127.

131 G. Papini, A. Palazzeschi, A. Soffici, *Futurismo e Marinettismo*, «Lacerba», III, 7, 1915 [pp. 49-51]; rist. in G. Papini, *L'esperienza futurista*, cit., pp. 141-145.

132 Ivi [p. 50].

133 *Ibidem*.

iniziare un periodo culturale e creativo assolutamente distinto dai precedenti sebbene ad essi intimamente collegato, come vuole la necessità storica di ogni sviluppo spirituale»¹³⁴.

L'istanza anti-marinetiana non avrebbe potuto essere più chiara: la macchina si 'scioglieva', in termini funzionali, senza resti, e l'irreversibilità filologica e il fondamento storico progressivo del processo, in termini di origini e fini, erano tali che Papini, Soffici e Palazzeschi reclamavano adesso il diritto di dirsi loro 'futuristi', lasciando a tutti gli altri l'etichetta beffarda di 'marinettisti'¹³⁵. Una etichetta scomoda, restrittiva, difficile da coniugare con la libera ricerca nell'ambito dell'arte, tanto da indurre, nel fronte milanese, le clamorose defezioni di due suoi esponenti storici: Severini¹³⁶ e Carrà.

Carlo Carrà

28. Carrà aveva fatto, nel 1914, la propria dichiarazione di uscita dal futurismo¹³⁷, avviandosi su una difficile strada con il suo amico ormai fraterno Soffici. Dai pugni, alle parole, alla pittura vi era stato fra i due un travaso di ideali che non designava un vincitore e un vinto, bensì un aiuto reciproco ad approfondire certe idee care a entrambi e già individualmente sviluppate. Ne facevano parte il

134 Ivi [p.49].

135 Ivi [pp.50-51].

136 Per la vicenda personale dell'artista, di cui non ci occuperemo in questa occasione, cfr. G. Severini, *La vita di un pittore*, con uno scritto di M. Fagiolo dell'Arco, *Abscondita*, Milano 2008 (l'opera fu scritta negli ultimi anni della seconda guerra mondiale, dunque a molta distanza dai fatti. Severini, in ogni caso, anche raccontando i primi tempi del futurismo, sembra volersi porre a una certa distanza dai fatti, come se la sua partecipazione fosse stata un poco 'sulla soglia'. Questo fa sì che anche le polemiche non vengano da lui riportate con particolare rilievo, nemmeno quella della separazione fra 'fiorentini' e 'milanesi' [di cui si trova comunque menzione alle pp. 152-153]. Fu probabilmente l'amicizia e la stima che egli nutriva per Soffici a farlo decidere per 'i fiorentini', senza tuttavia diminuire la sua considerazione per Boccioni. Severini è stato, per usare una famosa locuzione, un 'astro freddo' e il suo linearismo da 'quattrocentista' toscano lo portò a perseguire la via di un ideale 'classico', che egli espose in un noto testo teorico, *Du Cubisme au Classicisme*, Povolozky, Paris 1921 (tr. it. *Dal cubismo al classicismo: estetica del compasso e del numero*, a cura di E. Pontiggia, SE, Milano 1997), un testo che, pur non trattando del futurismo, ma della metamorfosi appunto dal cubismo al classicismo, è dedicato alla memoria di Boccioni.

137 C. Carrà, *La mia vita*, cit., p. 129-131.

riconoscimento della centralità di Cézanne, della ‘costruttività’ del dipinto, anche in rapporto alla natura, l’interesse per il passato (in particolare per la tradizione pittorica umbro-toscana) che si rinnovava e ritrovava nel presente¹³⁸. Vi era inoltre l’idea di assolvere, con l’arte, un imperativo morale, un «dovere» come quello dell’*Ignoto toscano*: «in me – scrive Carrà – vi era un fortissimo desiderio di identificare la mia pittura con la storia, specialmente con la storia dell’arte italiana»¹³⁹.

Alle dispute sui massimi sistemi e al titanismo cosmopolita, che avevano segnato il dibattito più recente, subentrava ora un dialogo localizzato fra ‘artigiani’, i cui caratteri si legavano strettamente al ‘fare’, secondo una reciprocazione di memorie e di atti che erano, al tempo stesso, procedenti e rallentati, e che Carrà sviluppò, nel 1916, in due scritti di decisiva rilevanza, pubblicati sulla nuova «Voce»¹⁴⁰, diretta da De Robertis. La rivista, infatti, aveva avuto nel 1914 un avvicendamento nella direzione. Prezzolini, sempre più preso dal suo crocianesimo militante, e incapace di mediare fra interventisti e neutralisti (era iniziata in quell’anno stesso la Grande Guerra e l’Italia non si era ancora schierata), si era dovuto dimettere da direttore e aveva fondato, nel 1915, la parallela «Voce politica»¹⁴¹.

29. De Robertis sosteneva la continuità della sua gestione con quella prezzoliniana, ma era evidente che il carattere tutto letterario assunto dalla rivista comportava una differenza rispetto al passato e una accentuazione riflessiva del metodo critico, che trovava la propria formula nel «saper leggere»¹⁴² l’arte in generale da una ‘prossimità’ consonante con istanze emerse, in modo trasversale, nei climi vo-

138 Cfr. C. Carrà-A. Soffici, *Lettere 1913/1929*, a cura di M. Carrà e V. Fagone, Feltrinelli, Milano 1983, in particolare alle pp. 1-70 (*Gli anni del futurismo, 1913-14*) e 71-128 (*Gli anni della guerra, 1915-1919*).

139 C. Carrà, *La mia vita*, cit., p. p. 129.

140 Cfr. nota seguente e *infra* 141.

141 Cfr. G. Marchetti, *op. cit.*, pp. 27-35.

142 G. De Robertis pubblicò un articolo, dal titolo *Saper leggere*, «La Voce», VII, 8, 1915, pp. 488-489. Egli ritornò sulla vicenda della sua direzione nel saggio *La ‘Voce’ letteraria*, in Id., *Scrittori del Novecento*, Le Monnier, Firenze 1940, pp. 363-368.

ciano, futurista e soprattutto lacerbiano. V'entravano la «sensibilità poetica» formulata da Valéry¹⁴³ e l'attenzione 'morale' di Serra per il testo¹⁴⁴, che rompevamo i sigilli ideali posti da Croce alla poesia e insieme alla non-poesia: «Segno – ricordava De Robertis – che s'era toccato allora un punto vitale, direi il *punctum maximum* nella intelligenza dell'arte»¹⁴⁵.

E proprio di tale intelligenza dava prova Carrà nei suddetti scritti, dedicati uno a Giotto¹⁴⁶, l'altro a Paolo Uccello¹⁴⁷. Il 'futurista' Carrà trovava in essi – e il suo stile (a star stretti) non mancava di risentire dell'influenza di Soffici – la via di una 'contemporaneità' italiana, di una via alla pittura che unificava d'un tratto la nostra tradizione dal presente al Rinascimento, al Medioevo fino agli etruschi: «Io comprendo la pittura di Giotto, perché il mio ideale pitturale contiene quella pittura»¹⁴⁸. Carrà aveva voluto porre, nel suo primo periodo futurista, lo spettatore «al centro della pittura», coinvolgerlo; ora egli poneva, allo stesso modo, l'artista «al centro della storia dell'arte», lasciandosi, come critico (e vedremo che non era il solo), la facoltà di muovere con libertà fra l'una e l'altra posizione.

30. Si trattava di una riformulazione della 'modernità', di un orientamento che corrispondeva a quello della *Olympia*, in cui la visione 'fotografica' diveniva visione 'storico-topografica' delle forme nelle loro relazioni, colte nel tempo e appena al di là dal tempo. Si ricordi Baudelaire: «la modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile»¹⁴⁹. Ma anche: «affinché ogni modernità sia degna di

143 Cfr. P.Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo*, cit., pp.31-32;71-74.

144 Cfr. L. Anceschi, *Situazione di Renato Serra*, in *Da Ungaretti a D'Annunzio*, Il Saggiatore, Milano 1976, pp.205-220.

145 G. De Robertis, *La 'Voce' letteraria*, cit., p.366.

146 C. Carrà, *Parlata su Giotto*, in «La Voce», VIII, 3, 1916, pp.162-174; rist. in *Tutti gli scritti*, cit., pp.63-71.

147 Id., *Paolo Uccello costruttore*, in «La Voce», VIII, 9, 1916, pp.375-384; rist.ivi, pp.73-79.

148 Id., *Parlata su Giotto*, cit., p.167.

149 Cfr. *supra*, nota 8.

diventare antichità, è necessario che la bellezza misteriosa che la vita umana vi mette involontariamente ne sia stata estratta»¹⁵⁰. E, a questo proposito, circa cioè il ‘materiale moderno’ da cui estrarre la bellezza, quasi sbalordisce che Carrà, con acido retrogusto antimarinettiano, scriva: «Il massimo moto è pur sempre nel tuo cuore fermo. Se sei su di un’automobile che corre, il fermo è pur sempre il signore del movimento. Può ben trarre le licenze che meglio aggradisce l’angusta dottrina della dotta ignoranza: io vo’ salire al mio astro!»¹⁵¹.

Non era il solo a volerlo fare. Né il viaggio era finito: «Della vaporizzazione e della centralizzazione dell’*Io*. Tutto è lì»¹⁵².

Tempo supplementare

31. Nel fascicolo della «Voce» che ospita la *Parlata su Giotto* si trovano ‘contemporaneamente’: «G. Papini: *Doratura*; G. Ungaretti: *Lindoro di deserto*; A. Onofri: *Gruppo*; A. Soffici: *Principi di una estetica futurista*; C. Govoni: *La finestra finta*; A. Savinio: *Hermaphrodito (Canti della mezza-morte. Dramma della città meridiana)*; L. Folgore: *Più*»¹⁵³. C’è, *in nuce*, il meglio degli anni e dei decenni a seguire, ma c’è anche una sintesi che va dal romanticismo tedesco a Baudelaire, a Nietzsche, a Ibsen, a Pascoli, al futurismo, sempre che capiamo bene cosa quest’ultimo sia stato. La rivista in se stessa era un organismo *in fieri*, nel quale confluivano lo spirito de «Lacerba», che nel 1915 aveva intanto cessato le pubblicazioni¹⁵⁴, e quello di un vocianesimo senza più i pregiudizi crociani verso l’arte.

Per tutto il 1916, Papini, Soffici, Onofri e Savinio pubblicano, nei suoi curati fascicoli, opere critiche o creative ‘continue’ (Papini, una lunga raccolta di poesie; Soffici, *Principi di una estetica*

150 Cfr. *supra*, nota 7.

151 C. Carrà, *Paolo Uccello costruttore*, cit., p. 376.

152 Cfr. *supra*, nota 41.

153 Cfr. «La Voce», VIII, 3, 1916.

154 Cfr. A. Bobbio, *op. cit.*, p. 205-207.

futurista; Onofri, *Mirycae*, un minuzioso saggio sulle poesie di Pascoli; Savinio, *Hermaphrodito. Microscopio – Telescopio*), istituendo un insieme di liberi microcosmi, riferibili tuttavia a un centro comune, secondo il modello critico-espressivo che Soffici stesso dava del «chimismo lirico»: «Una sintesi di luci, armonie pensieri, sentimenti affluenti dalle occulte indicibili lontananze della natura, dalle profondità dell'intelletto e dell'istinto, polarizzazioni di un centro d'ipersensibilità poetica, sublimati per la virtù eterna ma sempre nuova dell'arte – e, perciò stesso, costituenti un puro simbolo»¹⁵⁵.

32. Anche Carrà vi propose altri interventi teorici, sostenendo che «il fatto plastico [ovvero *l'opera d'arte*] gravita intorno al centro della nostra coscienza a guisa degli astri intorno al sole»¹⁵⁶. E, subito passata la guerra, nel 1918, sul primo numero di «Valori plastici»¹⁵⁷, rivista romana diretta da Mario Broglio, nella quale si indica comunemente l'inizio del 'Ritorno all'ordine' in Italia, egli riprese il discorso giusto dove l'aveva lasciato prima di essere chiamato, nel 1916, alle armi. Aveva inoltre attraversato, durante la guerra, la decisiva esperienza della pittura metafisica¹⁵⁸, consumata a Ferrara in sodalizio con Giorgio De Chirico.

Nello scritto-manifesto *Il quadrante dello spirito* Carrà afferma:

Il pittore poeta sente che la sua essenza vera e immutabile parte dall'invisibile che gli offre un'immagine dell'eterno reale. La sua ebbrezza non è passeggera perché non gli viene dall'ordine fisico, sibbene la facoltà dei sensi siano i suoi strumenti accessori.

Egli sente di essere microcosmo plastico a contatto mediato col tutto.

155 A. Soffici, *Chimismo lirico*, «La Voce», VII, 13, 1915, p. 830.

156 C. Carrà, *Parentesi dell'lo*, «La Voce», VIII, 4, 1916, p. 215; rist. in id., *Tutti gli scritti*, cit., pp. 79-81.

157 Sulla vicenda della rivista cfr. P. Fossati, «*Valori Plastici*» 1918-1922, Einaudi, Torino 1981; per Carrà in particolare e per il dibattito relativo al rapporto fra 'arte' e 'modernità', cui diede un decisivo contributo anche A. Savinio, si vedano le pp. 58-79. Le citazioni dalla rivista sono prese da *Valori Plastici. Rivista d'arte*. Roma 1918-12. Riproduzione anastatica conforme all'originale, Archivi d'arte del XX secolo [Roma] e Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1970; se ne danno la pagine fra parentesi quadre.

158 Cfr. C. Carrà, *La mia vita*, cit., pp. 147-152.

[...]

Così io in questo navigar sonnambulo mi rimetto all'infinita parte di eternità che è in me, per mezzo della quale mi sento in relazione con il mio essere più vero, e cerco di penetrare l'intimità recondita delle cose ordinarie, che sono le ultime ad essere conquistate. Sento che non sono io nel tempo, ma che è il tempo che è in me.

[...]

L'universo mi appare tutto in segni, e alla stessa distanza, come su di un unico piano-regolatore¹⁵⁹.

Lo scritto si chiude poi con la descrizione dell'*Ovale delle apparizioni* [Fig. 12], un dipinto nel quale Carrà sintetizza magistralmente l'io-moderno e la propria biografia, mostrando il confronto con Giotto [Fig. 10], incominciato con la *Composizione TA* (1916) [Fig. 11], ma anche con le metafisiche linee di Paolo Uccello, che trasformano l'uomo meccanico futurista in un manichino metafisico¹⁶⁰.

L'uomo elettrico sbocca verso l'alto alla guisa d'un cono rovescio. Ha il busto a clessidra e giocondità di piani circolari, mobili, di latta policroma, che ci fanno considerare il reale come visto attraverso a specchi concavi e convessi; al petto e all'addome volumi taglienti e alle spalle gli attributi chiodati neri con le luci bianche¹⁶¹.

Quel dipinto non era una ruota che girava all'indietro, come è stato ideologicamente sostenuto, ma una ruota che girava liberamente su se stessa, avanti o indietro, rinviando a tanti ovali quanti potevano essere i poeti e le loro opere¹⁶². La storia dell'arte ne era

159 Id., *Il quadrante dello spirito*, «Valori plastici», I, I, 1918 [p. 1].

160 Per un repertorio completo dell'opera del pittore cfr. Carrà, *Dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico*, presentazione di P. Bigongiari, apparati critici e filologici di M. Carrà, Rizzoli, Milano 1970.

161 C. Carrà, *Il quadrante dello spirito*, cit. [p. 2].

162 La nozione di «poetica individuale» elaborata da L. Anceschi per costruire 'dal basso' una storia dell'arte del Novecento, nozione che egli ha sfruttato prevalentemente nell'ambito della letteratura, ma con attenzione anche per la pittura, sembra essere un esito importante della vicenda che si è qui ricostruita. Lavorando nella prospettiva del nesso fra Novecento e Barocco (lo studio *Rapporto sull'idea del Barocco*, pubblicato nella traduzione degli scritti

il motivo ispiratore, motivo che veniva però rinnovato individualmente rielaborando fatti caratteristici della civiltà industriale. Sicché, nell'*Ovale delle apparizioni*, vediamo tutta la vicenda che abbiamo descritta trasfondersi in un'immagine che ha la levigatezza della macchina (quando, come diceva Ungaretti, la fantasia «voglia nell'espressione arrivare a comporsi in un insieme di sicuro effetto»¹⁶³) e, al tempo stesso, la complessità moderna di una memoria che non accetta i dogmi della propria epoca. La metamorfosi dell'Io-romantico nell'Io-moderno vi si compie così interamente, liberando – attraverso il futurismo fiorentino – energie creative che ripercorreranno, presto, la storia dell'arte in ogni direzione¹⁶⁴ influenzando anche nel 'Ritorno all'ordine'.

33. Persino un movimento di programmatica 'restaurazione', quale fu il *Novecento italiano* di Margherita Sarfatti, formatosi nel 1922 a Milano, palesa 'debiti futuristi'. Mario Sironi, Achille Funi, Luigi Russolo e Leonardo Dudreville firmarono, nel 1920, un manifesto, *Contro tutti i ritorni in pittura. Manifesto futurista*, che di fatto precorreva le tesi novecentiste; e almeno tre di loro, Sironi, Funi e Dudreville sarebbero stati attivi al fianco della Sarfatti, con-

di E. D'Ors è dedicato «al pittore Carlo Carrà» [cfr. E. D'Ors, *Del Barocco*, a cura di L. Anceschi, Rosa e Ballo Editori, Milano 1945]), Anceschi ha individuato una serie di 'corrispondenze' con le quali ha esplicitato il nesso individuale fra 'avanguardia' e 'tradizione' nei poeti e negli artisti in genere del XX secolo. Troppo inesperto quando seguivo i corsi anceschiani alla Università di Bologna, non mi rendevo conto di tale prospettiva. Ne faccio ammenda oggi (per quello che può valere), dopo oltre trent'anni, riproponendomi di studiare la relazione fra la nozione di «poetica individuale» e l'Io-moderno. Per la nozione di «poetica individuale» cfr. L. Anceschi, *Gli specchi della poesia*, Einaudi, Torino 1989, pp. 24-47.

163 Cfr. *supra*, nota 113.

164 Analogo percorso evolutivo si riscontra, dal punto di vista critico, nei *Primi principi di un'estetica futurista*, opera teorica di cui Soffici era venuto pubblicando progressivamente i capitoli su «La Voce» di De Robertis e su «Valori Plastici», prima d'ultimarla ed editarla autonomamente (Vallecchi, Firenze 1920). Vi si legge: «Non credo ci sia bisogno di avvertire il lettore che questi Principi di Estetica non debbono essere considerati come la dottrina del Movimento Futurista diretto da F. T. Marinetti. Il Futurismo, il quale ha dei Manifesti, non ha – né, per la sua stessa natura anticulturale ed istintolatra, può avere – una dottrina. Non l'ha in ogni caso mai formulata con qualche rigore. E se anche il titolo di questo libretto porta la parola *futurista*, non si deve dunque vedervi altro che un tentativo mio personale di ridurre a teoria diversi postulati estetici che quella scuola, cui un momento appartenni, aveva posti solo oscuramente alla base delle sue esperienze poetiche e – cioè – artistiche»: cfr. A. Soffici, *Primi principi di una estetica futurista*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 681.

dividendone i testa-coda fra avanguardia e tradizione e ricercando un'essenzialità plastica che derivava direttamente dal futurismo:

Noi venivamo dal futurismo – scriveva Funi –, ma il futurismo era morto [...]. Il suo scopo primario di abbattere ogni convenzionalismo, di distruggere tutte le forme comuni era stato raggiunto, il suo ruolo di avanguardia europea (insieme a quello del cubismo) era stato giocato. Si imponeva ora secondo noi, una riproposta della forma e dell'ordine. Non con un ritorno comodo e facile alla plasticità della grande tradizione pittorica italiana, ma come un originale tentativo di conquistare nuovi valori plastici mediante «una ampia e forte visione sintetica». Perciò nel 1920, con Sironi, Dudreville e Russolo firmai il manifesto «Contro tutti i ritorni in pittura». Di lì, nei miei ricordi, comincia il «Novecento». Il rifarsi liberamente a un Masaccio o a un Piero della Francesca era per noi un riferimento più spirituale che concettuale, perfettamente consci che ogni secolo col perenne mutare delle situazioni e della società è a sé stante e che d'altro canto le esperienze appena trascorse del futurismo, del cubismo e perfino del fauvismo non potevano essere semplicemente accantonate¹⁶⁵.

Nessuno di questi artisti pensava più alla macchina o all'industria moderna in generale, nelle sue forme organizzative o anche, semplicemente, nei suoi prodotti, come a un modello al quale attenersi, eppure essi si sentivano, in qualche misura, eredi del futurismo e, in un certo senso, suoi continuatori. Segno che nella macchina c'era veramente qualcosa di più di un meccanismo. Anche Gino Severini, il cui lavoro di futurista eretico influì su alcuni pittori novecentisti, a cominciare dallo stesso Funi, aveva già scritto, nel 1917, in un articolo pubblicato sul «Mercure de France»: « Non intendo limitare la scelta del soggetto [...]. La precisione, il ritmo, la brutalità delle macchine e i loro movimenti ci hanno condotto verso un nuovo realismo che noi possiamo esprimere senza dipingere delle locomotive»¹⁶⁶.

165 A. Funi, *Il Novecento*, «Memorie e Gallerie», n. 3., 10 marzo, Milano 1971

166 Cfr. infra, *Le ali della materia*, nota 88.

Roberto Longhi

34. Si farebbe dunque torto al tema di questo saggio, oltre che all'interessato, se non si dicesse infine dei legami che il maggior storico dell'arte italiano del Novecento, Roberto Longhi, ebbe con l'ambiente futurista fiorentino. Longhi, pur al tempo molto giovane (era nato nel 1890), fu protagonista di quegli anni, e, godendo della fiducia di Prezzolini, con il quale era entrato in contatto epistolare (non si fatica a credere che la 'scrittura' stessa dell'ancora sconosciuto studente, allievo di Venturi e di Toesca, costituisse un biglietto da visita bastevole per il direttore della «Voce»), dopo avere dato prova di sé in un impegnativo articolo, del 1912, dedicato al *Rinascimento fantastico*¹⁶⁷, era poi intervenuto, nel 1913, sui nessi fra la pittura futurista e il cubismo¹⁶⁸.

Sbalordisce, davvero sbalordisce notare come in quel giovane dai vastissimi interessi culturali la maturità nel rapporto con l'arte fosse già un fatto compiuto; come egli sapesse riunire la chiarezza della riflessione sulla critica, sui suoi mezzi e sui suoi fini, alla conoscenza delle forme nei loro caratteri immediati; come egli sapesse leggere la 'grammatica' ideale e reale dell'arte. Non solo aveva subito selezionato tra i futuristi quelli che, a suo pensiero, valevano come pittori, ed erano Soffici, Carrà, Severini e Boccioni, per porne in luce i caratteri differenti dai colleghi cubisti, ma aveva presentato il futurismo indipendentemente dall'estetica della macchina (che segnalava come «autonomia dalla realtà ambientale»¹⁶⁹), venendo a istituire un rapporto fra futurismo e cubismo che, in base all'anelito

167 R. Longhi, *Rinascimento fantastico*, «La Voce», IV, 52, 1912, pp. 976-977; rist. in Id., *Scritti giovanili 1912-1922*, Sansoni, Firenze 1961, pp. 3-13.

168 Id., *I pittori futuristi*, «La Voce», V, 15, 1913 (con riproduzioni dei dipinti di A. Soffici, *Scomposizione dei piani di un lume*; U. Boccioni, *Elasticità*; C. Carrà, *Ritmi di oggetti*; G. Severini, *La ballerina*), pp. 1051-1053; rist. in id., *Scritti giovanili 1912-1922*, cit., pp. 49-54.

169 Ivi, p. 1051.

del primo a rappresentare il movimento come risposta a un problema latente nell'intera storia dell'arte, ne coglieva il precedente nel passaggio dal classicismo rinascimentale al barocco.

E bene: il problema del rapporto del futurismo rispetto al cubismo è quello del Barocco di fronte al Rinascimento: la liscia facciata di chiesa, una tavola di pietra spessa e robusta si incurva pressa da una forza gigante. Al cerchio, succede l'ellisse. Cerchio è staticità abbandono riposo. Ellisse è cerchio compresso energia all'opera, movimento. [...] La cupola non è più la gelida e sennata calotta, coperchiata sulla chiesa après coup, ma si esprime e si incava fuori dai fianchi pressi, come dalle labbra strizzate di una ferita larga e profonda esce un fiotto di sangue velare e cupolato. I volumi già commessi si scommettono e agiscono col respiro della loro vacuità angolare¹⁷⁰.

35. Mosso anche dalle suggestioni mutate da Ruskin¹⁷¹, che più volte, era stato pesantemente attaccato da Marinetti¹⁷² (Ruskin, per il quale, come si è già riportato, «la potenza di ogni grande popolo, come di ogni pianta vivente, non dipende certo dalla attitudine a distruggere, ma da quella a conservare e completare l'opera delle rispettive generazioni passate»¹⁷³), Longhi aveva modellato la stessa visione dell'arte nella monografia dedicata a Boccioni scultore, edita, nel 1914, dalla «Libreria della Voce»¹⁷⁴, ove, senza tener conto dei gruppi, egli ravvisava nell'artista «una lucidezza che pare quasi un portato miracoloso della necessità di chiarificare la storia per

170 *Ibidem*.

171 Cfr. P. Tucker, *John Ruskin, Roberto Longhi e l'«intonazione» del colore*, in *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, a cura di D. Lamberini, Nardini Editore, Firenze 2006, pp. 247-269.

172 Cfr. G. Cianci, «Ce déplorable Ruskin». *Filippo Tommaso Marinetti 'versus' John Ruskin*, in *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, cit., pp. 83-94.

173 Cfr. *supra*, nota 50.

174 R. Longhi, *La scultura futurista di Boccioni*, («Libreria della Voce», 1914) in *id.*, *Scritti giovanili 1912-1922*, cit., pp. 133-162.

poterne riprendere il filone migliore»¹⁷⁵, da Giovanni Pisano a Giotto, a Jacopo della Quercia, a Antonio Rizzo, a Michelangelo fino a Rosso.

In fertile sodalizio intellettuale con Soffici (così stretto da fargli affermare che «la storia di ieri», di cui appunto Boccioni riprendeva «il filone», era «come da poco l'abbiamo delineata Soffici e io»¹⁷⁶), Longhi aveva così sentito venir meno il muro che fino a quel momento aveva separato, nella cultura italiana, «storia e critica», portandole a coincidere¹⁷⁷. Un esito al quale avevano contribuito, in precedenza, anche le letture dei *Salons* di Baudelaire, che lo avevano predisposto al saggismo e a vigilare sullo stile, dei taccuini di Fromentin, e degli scritti critici di Laforgue e Mallarmé¹⁷⁸.

Altri erano stati inoltre gli autori da lui studiati, a cominciare da Croce, ma all'interesse per filosofi e ai teorici in generale era subentrata la necessità di avvicinarsi all'arte direttamente, senza misticismi più o meno estetizzanti, la cui ineffabilità «avrebbe precluso ogni possibilità di risposta parlata alle opere d'arte» (da qui, sia detto per inciso, veniva il rifiuto del metodo da parte del suo allievo Francesco Arcangeli)¹⁷⁹.

36. Longhi, passando dalla «Voce» e dalla via regia costituita dai saggi di Berenson (che volse in italiano, ma che non riuscì poi a pubblicare¹⁸⁰), era infatti entrato nel dialogo d'«artigiani» che abbiamo visto nascere, nel 1914-15, fra Soffici e Carrà, e vi aveva profondamente contribuito con le sue già decisive conoscenze e ricerche, ripagato da un contatto col «fare arte» che ovviamente superava quei due nomi. Il futurismo, nella sua accezione non-marinetiana, era divenuto perciò davvero la trivella che perforava il giacimento pe-

175 Ivi, p. 135.

176 Ivi, p. 137.

177 Cfr. *infra*, nota 180.

178 Cfr. R. Longhi, *Scritti giovanili 1912-1922*, cit., p. VIII.

179 *Ibidem*.

180 Cfr. B. Berenson – R. Longhi, *Lettere e scartafacci 1912-1957*, a cura di C. Garboli e C. Montagnani, con un saggio di G. Agosti, Adelphi, Milano 1993, pp. 91-122.

trolifero della nostra storia artistica, creando una ‘corrispondenza’ fra le epoche che egli avrebbe sviluppato in modo straordinariamente ampio¹⁸¹, e che aveva ricevuto impulso e indirizzi d’indagine (sia caravaggeschi che pierfrancescani) proprio negli anni dal 1910 al 1922¹⁸².

Quasi in chiusura al saggio su Boccioni, che pare lo specchio di tutto il suo lavoro a venire, Longhi scrive:

Per tutti coloro che non sanno, dirò ch’io avevo voluto da tempo parlare d’arte moderna italiana, ma m’ero dovuto buttare all’antica considerato che arte moderna in Italia non c’era.

Ingolfatomi nel passato con spirito odierno, mi accorsi di questo fatto stupefacente, che la critica coincideva con la storia.

[...]

Vi dico sinceramente che non ho pensato ad altro che a fare della storia. Se non fossi stato certo di murare un blocco nettamente squadrato in quella costruzione essenzialmente architettonica che è la storia – dove infatti imperano le proporzioni – non avrei scritto nulla. Non mi garba infine la storia consuntiva, ma quasi la storia preventiva¹⁸³.

Vi sarebbe allora da affrontare, nella costruzione di quel «blocco», la questione del legame fra la prosa critica e il suo contenuto, una questione che andrebbe verificata in base alle specifiche prove longhiane, come del resto l’arte va letta sempre attraverso il proprio ‘testo’.

Mi limiterò a riportare solo un rilievo di Mengaldo sul ‘metodo’ di Longhi: «[il critico] cercherà di ridurre al minimo lo scarto tra la sincronicità dell’opera e la diacronicità del suo strumento eliminandone il più possibile gli elementi temporali, e allineando i segmenti

181 Longhi stesso descrive quel suo periodo: cfr. *Scritti giovanili 1912-1922*, cit., pp. VII-XI.

182 Cfr. *Bibliografia di Roberto Longhi*, a cura di A. Boschetto, con una premessa di U. Middeldorf e otto disegni di Roberto Longhi, Istituto Longhi / Sansoni, Firenze 1973, pp. 9-42.

183 R. Longhi, *La scultura futurista di Boccioni*, cit., pp. 161-162.

descrittivi sullo stesso piano, in un'eguale presenzialità»¹⁸⁴.

37. Senza attribuire a Mengaldo fini critici che non gli appartengono, il suo rilievo adombra però la 'contemporaneità' individuale fra presente e passato, il 'movimento' cioè impresso dall'Io-moderno ai propri materiali fino a ritrovare l'accordo dinamico tra storia e critica: il che serve a intendere, cercando di dare una estrema sintesi al presente lavoro, come l'Avanguardia, in Italia e in Europa, non segni un punto di frattura senza ritorno dai secoli precedenti, né divida gli artisti in 'partiti', bensì costituisca la 'gnosi' della nostra storia dell'arte: lo spirito della tradizione che vive in chiunque sia dotato, nell'arte come nella critica, di quello che Eliot chiama «*historical sense*»¹⁸⁵. Se si tiene conto di ciò, e si rispetta la «*vie des formes*»¹⁸⁶, tutto il Novecento appare, non come il secolo breve, bensì come il secolo della memoria: della più lunga e varia memoria che si sia mai avuta nella storia della nostra civiltà.

Il futurismo ne è stato un caso di particolare rilevanza. È forse venuto il momento di rendersene conto, ovviamente senza fare polemiche.

184 Cit. in G. Patrizi, *La «lettura» dell'arte*, in *Storia dell'arte italiana. Parte terza. Situazioni momenti indagini*, III, *Conservazione falso restauro*, a cura di F. Zeri, Einaudi, Torino 1981, p. 255.

185 Cfr. T. S. Eliot, *Tradition and Individual Talent*, in id., *The Sacred Wood*, Butler & Tanner Ltd, Frome and London 1976, p. 49.

186 Cfr. *supra*, nota 2.



Fig. 1 – E. Manet, *Olympia*, 1863, Parigi, Musée d'Orsay (part.).



Fig. 1.a – Dagherrotipo del 1848 (part.).



Fig.1.b – Tiziano, *La Venere di Urbino*, 1538, Firenze, Uffizi (part.).



Fig. 1.c – J. L. David, *Madame Récamier*, 1800, Parigi, Louvre (part.).



Fig. 1.d – F. Goya, *Maja desnuda*, 1805, Madrid, Prado (part.).



Fig. 1.e – A. Canova, *Paolina Borghese come Venere trionfante*, 1804-08, Roma, Galleria Borghese (part.).



Fig. 1.f – J. A. D. Ingres, *Grande odalisca*, 1814, Parigi, Louvre (part.).



Fig. 1.g – J. A. D. Ingres, *La sorgente*, 1820-56, Parigi, Louvre (part.).



Fig. 1.h – E. Delacroix, *Le donne di Algeri nelle loro stanze*, 1834, Parigi, Louvre (part.).



Fig. 1.i – J. B. S. Chardin, *La razza*, 1725-26, Parigi, Louvre (part.).



Fig. 2 – C. Carrà, *I funerali dell'anarchico Galli*, 1911, New York, Museum of Modern Art (part.).



Fig. 2.a – Paolo Uccello, *Battaglia di San Romano*, 1546, Firenze, Uffizi (part.).



Fig. 3: – U. Boccioni, *Forme uniche nella continuità dello spazio*, 1913, Milano, Collezione Mattioli (part.).



Fig. 3.a – *Nike di Samotracia*, Parigi, Louvre (part.).



Fig. 4 – C. D. Friedrich, *Viandante davanti al mare di nuvole*, 1818, Amburgo, Kunsthalle (part.).



Fig. 5 – G. Caillebotte, *Uomo alla finestra*, 1875, Collezione privata (part.).



Fig. 6 – Masaccio, *Il tributo*, 1424-1427, Firenze, Santa Maria del Carmine (part.).

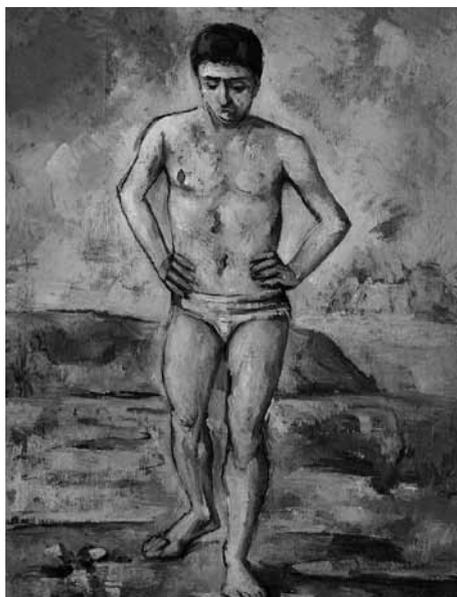


Fig. 7 – P. Cézanne, *Uomo in piedi con le mani sui fianchi*, 1886-87, New York, Museum of Modern Art (part.).



Fig. 8 – Masaccio, *Cacciata dal paradiso terrestre*, Firenze, 1424-1427, S. Maria del Carmine (part.).



Fig. 9 – P. Cézanne, *Cinque bagnanti*, 1885-87, Basilea, Kunstmuseum (part.).



Fig. 10: Giotto, *Vita di San Francesco, l'omaggio di un umile*, 1296-1300, Assisi, Chiesa superiore di San Francesco (part.).



Fig. 11: C. Carrà, *Composizione TA*, 1916-18, Milano, Collezione Jucker (part.).



Fig. 12: C. Carrà, *L'ovale delle apparizioni*, 1918, Milano, Collezione Jucker (part.).

**LE ALI DELLA MATERIA.
ENRICO PRAMPOLINI E LA RIVISTA «NOI» 1917–1925**

L'Io, che dapprima si inseriva pienamente nel mondo esterno e all'inizio era appena in grado di distinguere nella sua immagine del mondo la posizione della propria persona e quella degli esseri viventi intorno a lui, arriva gradualmente a raccogliere e a concentrare la sensazione soggettiva del vivere trasformandola nella consapevolezza di un'esistenza individuale.

Gottfried Benn

I.

STRADE PRINCIPALI E VIE TRVERSE

1. Il biennio 1916-17 segna un momento importante all'interno della lunga vicenda del futurismo italiano e dei suoi rapporti con le altre avanguardie. Nel 1916, sul fronte italiano della Grande Guerra, muoiono, a distanza di pochi mesi, Umberto Boccioni (Verona, 17 agosto) e Antonio Sant'Elia (Monfalcone, 10 ottobre), fino a quel momento, certamente, per forza di carattere e per capacità soprattutto teorico-progettuale, i due maggiori protagonisti del movimento fondato, nel 1909, da Filippo Tommaso Marinetti. Il 1917, vede la nascita, a Roma, della rivista «Noi»¹, fondata dal pittore e scenografo Enrico Prampolini e dallo scrittore e disegnatore Bino Sanminiatielli, con la quale si realizza un legame tra il futurismo e Dada, il nuovo gruppo d'avanguardia sorto, nel 1916, a Zurigo².

Vari erano già stati i punti di contatto e di confronto fra le diver-

1 «Noi». *Raccolta internazionale d'arte d'avanguardia*. Ristampa anastatica dell'edizione originale 1917-1925, con *Nota critica di B. Sani*, Studio per le edizioni scelte, Firenze 1974.

2 Cfr., *L'avventura Dada (La)*, a cura di G. Hugnet, Mondadori, Milano 1977, pp. 19-33.

se avanguardie. Dal 1912 era cominciato, con la mostra dei pittori futuristi a Parigi, alla galleria «Bernheim-Jeune», il sempre difficile dialogo coi colleghi cubisti. Ma anche il cubismo aveva avuto, in quello stesso anno, una secessione, o meglio una divisione interna, col gruppo della *Section d'Or*³, debuttante, a Parigi, nella galleria «La Boëtie». Contemporaneamente, si era creato un fertile rapporto fra artisti della *Section d'Or* e del *Cavaliere Azzurro*⁴, raggruppamento, quest'ultimo, tenuto a battesimo a Monaco di Baviera dall'uscita, nella primavera del 1912, dell'omonimo *Almanacco* curato da Wassily Kandinsky e Franz Marc (Marc sarebbe poi morto in guerra, proprio come Boccioni e Sant'Elia, nel 1916)⁵. Nel 1913, sempre alla galleria «La Boëtie», Boccioni aveva tenuto la sua prima mostra di sculture.

Dunque le contaminazioni intra-avanguardiste erano già cominciate, ed esse può dirsi nascessero da una necessità di completamento fra le risultanze conseguite partitamente dai diversi gruppi. Alla fase delle analisi – che avevano visto p. es. i *fauvisti* e gli espressionisti concentrarsi sul colore, i cubisti sulla costruzione antimimetica della forma, i futuristi sulla resa plastica del movimento – subentrava il tempo delle sintesi, con l'implicito riconoscimento delle lacune proprie e dei meriti altrui. Una tendenza, in verità, che era valsa e valeva anche entro le singole fila, come appunto nel caso della *Section d'Or* in rapporto al cubismo, e che aveva avuto un riscontro nell'autentica faida, senza esclusione di colpi, apertasi con l'attacco frontale che Ardengo Soffici, Giovanni Papini e Aldo Palazzeschi avevano portato, nel 1915 su «Lacerba»⁶, alle tesi meccanico-modernizzatrici di Marinetti. In tale occasione, anche Carlo Carrà e Gino Severini avevano preso le distanze, pur in modo diverso, dal primo gruppo 'milanese' dei pittori futuristi, del quale erano stati entrambi fondatori.

3 Cfr. J. Golding, *Storia del Cubismo: 1907-1914*, Mondadori, Milano 1973.

4 Cfr. A. Cavallaro, *Il Cavaliere Azzurro e l'Orfismo*, in *L'arte nella società*, collana diretta da M. Calvesi, Fabbri, Milano 1976.

5 W. Kandinsky, F. Marc, *Il Cavaliere Azzurro* (1912), SE, Milano 1988.

6 Cfr. Futurismo e Marinettismo, «Lacerba», III, 7, 1915, pp. 49-51.

Nel caso del futurismo, sia quest'ultima vicenda sia la scomparsa di Boccioni e Sant'Elia, poi l'uscita della rivista «Noi», non crearono però una vera discontinuità, ma un approfondimento dei presupposti teorici del movimento, come se, all'origine delle tesi di Marinetti e degli artisti che, come Boccioni e Sant'Elia, le avevano almeno in parte condivise, vi fosse stato – e vedremo che vi era – un sostrato intimamente coeso alla dinamica assunta dalla cultura europea fra Ottocento e Novecento.

2. La prima di queste tesi concerneva il rapporto con la società contemporanea. E, fatta la premessa che, nei testi teorici, la coerenza è sempre soggetta a revisioni estemporanee e adattamenti pratici, oltre che a un interno percorso speculativo, si può affermare che tanto Boccioni quanto Sant'Elia avessero riconosciuto, pur con diversa competenza, il nesso imprescindibile del futurismo con lo sviluppo dell'organizzazione industriale in ogni ambito della vita pubblica e persino di quella privata. Più artigiano il primo, che era pittore e scultore, più tecnico il secondo, che era architetto, i due si erano trovati d'accordo nel sostenere che il futurismo sanciva il superamento irrevocabile della figura tradizionale dell'artista, non solo perché aboliva – sia nella forma della compiaciuta 'torre d'avorio' che dell'atteggiamento splenetico o crepuscolare – ogni separazione dell'arte dal mondo, ma perché l'arte medesima, fortificata dalle prove e dai mezzi della modernità industriale – che le toglievano le usate desinenze di campo –, avrebbe subito una salutare rivoluzione di modi e di fini:

Per quello che riguarda la nostra azione per un rinnovamento della coscienza plastica in Italia – dichiarava Boccioni –, il compito che ci siamo prefisso è quello di distruggere quattro secoli di tradizione italiana che hanno assopito ogni ricerca e ogni audacia, lasciandoci indietro sul progresso pittorico europeo. Vogliamo immettere nel vuoto che ne risulta tutti i germi di potenza che sono negli esempi dei primitivi, dei barbari d'ogni paese e nei rudimenti di nuovissima sensibilità che appaiono in tutte le manifestazioni *antiartistiche* della nostra

epoca: café-chantant, grammofono, cinematografo, affiches luminose, architettura meccanica, grattacieli, dreadnought e transatlantici, vita notturna, vita delle pietre e dei cristalli, occultismo, magnetismo, velocità, automobili e aeroplani, ecc. Superare la crisi di rudimentale, di grottesco e di mostruoso che è segno di forza senza legge. Scoprire le leggi che vanno formandosi nella nostra sensibilità rinnovata ed entrare, come le nostre opere futuriste già dimostrano, in un ordine di valori definitivi⁷.

La tesi di Boccioni, certamente esasperata e non esente da un evidente sensazionalismo a fine propagandistico (alle volte Sant'Elia sembrava, più che altro, prestarsi al gioco⁸, anche perché l'architettura otto-novecentesca era già un linguaggio senza limiti disciplinari o subordinazioni psicologiche alla realtà⁹), aveva inoltre un risvolto su cui conviene indugiare, poiché da tale risvolto era iniziata, nel 1914, su «Lacerba»¹⁰, la suddetta polemica antimarinettiana, ma anche antiboccioniana, di Papini, Soffici e Palazzeschi. In quell'anno Papini aveva scritto, sulla rivista fiorentina, l'articolo *Il cerchio si chiude*¹¹, in cui sosteneva che il cubismo e il futurismo stavano subendo una involuzione 'realista', nel senso che gli artisti d'entrambe i movimenti, utilizzando, nell'opera, materiali tratti della vita quotidiana, rischiavano di distruggere l'arte come atto immaginativo dotato di una propria specificità:

7 U. Boccioni, *Pittura e scultura futuriste* (1914), a cura di Z. Birolli, con uno scritto di M. De Micheli, Abscondita, Milano 2006, p. 79.

8 Carrà ricorda che Sant'Elia, nel *Manifesto della architettura futurista* (1914), aveva accettato d'introdurre l'idea di Marinetti: «Le case dureranno meno di noi. Ogni generazione dovrà fabbricarsi la sua città», dicendogli: «Queste fesserie non attribuirle a me, tu sai che penso proprio l'opposto!»: C. Carrà, *La mia vita* (1945), a cura di M. Carrà, SE, Milano 1997, p. 109.

9 Cfr. Antonio Sant'Elia, *L'architettura disegnata*. Catalogo della mostra (Venezia, settembre-novembre 1991), a cura di L. Caramel, M. De Michelis, A. Longatti, G. Romanelli, Marsilio, Padova 1991.

10 Cfr. R. De Grada, *Introduzione a «Lacerba»*, Mazzotta, Milano 1970 (con testi e memorie di G. Papini, S. Slataper, G. Prezzolini, A. Soffici, C. Carrà, G. Severini, A. Gramsci, P. Gobetti, F. Flora, M. Vinciguerra, E. Garin, G. Sotgiu, F. T. Marinetti).

11 «Lacerba», II, 4, 1914, pp. 49-50.

Lo spirito umano partito dalla materia semplice e indeformata per superarla s'è via via allontanato, creando una materia tutta sua e tutta spirituale che si chiama arte – venuta da quella ma come i petali dei fiori vengono, per vegetale liricità, dalla mota del campo. A forza di allontanarci in cerca di sempre maggiore novità le sue possibilità autonome sembrano esaurite. Il mare dell'invenzione sembra tutto esplorato e si sta per sbarcare da un'altra costa sulla terraferma da cui s'era partiti. Ci troviamo di fronte alla materia prima. Il cerchio si chiude. L'arte ritorna realtà [...]»¹².

Al contrario, secondo Boccioni, che, sul numero successivo de «Lacerba» rispondeva irato a Papini con l'articolo *Il cerchio non si chiude*¹³, l'avvenire dell'arte era latente proprio nei materiali tenuti fino a quel momento fuori dalla sfera del bello, i quali, se ben utilizzati, avrebbero consentito, attraverso un'affinata sensibilità, di fare apparire una realtà più viva anche in senso spirituale. La materia assunta indiscriminatamente, e certo con non pochi rischi, era, secondo Boccioni, la culla di un nuovo universo estetico senza soluzioni di continuità, idea alla quale Sant'Elia contribuiva, dal canto suo, parlando dell'atmosfera che avrebbe dovuto confondere ogni nuovo edificio [Fig. 13]: «Per architettura si deve intendere lo sforzo di armonizzare con grande libertà e con grande audacia l'ambiente con l'uomo, cioè rendere il mondo delle cose una proiezione diretta del mondo dello spirito»¹⁴.

La contrapposizione fra Papini e Boccioni-Sant'Elia – e i rispettivi sostenitori – era evidente. Per il primo il futurismo e i suoi punti di riferimento, come la velocità, la vita metropolitana e, in generale, il mondo completamente dominato dalle macchine e dagli uomini-macchina (come quelli prefigurati da Marinetti¹⁵), costitui-

¹² Ivi, p. 50.

¹³ Ivi, II, 5, 1914, pp. 67-69.

¹⁴ Ivi, II, 15, 1914, pp. 230, *L'architettura futurista. Manifesto*.

¹⁵ Cfr. F.T. Marinetti, *L'uomo moltiplicato e il Regno della Macchina*, in *Marinetti e il Futurismo. Un'antologia*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1973, pp. 38-42. Su Marinetti, cfr. M. Calvesi, *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Laterza, Bari 1998, pp. 170-176. Inoltre E. Raimondi, *Il testimone come attore*, in F.T. Marinetti, *Taccuini 1915/1921*, a cura di A. Bertoni, il Mulino, Bologna 1987, pp. XXXVII – LVII.

vano metafore da cui ricavare un rinnovamento della tradizione (la velocità e la simultaneità indicavano, cioè, le ‘crisalidi’ da cui doveva prodursi, per analogia, un accorciamento di distanze col passato¹⁶); per i secondi erano fenomeni portatori di un nuovo modo d’essere, che investiva l’umanità nel suo insieme e avrebbe presto travolto qualsiasi memoria dei tempi trascorsi.

Papini – e con lui Soffici¹⁷ – tendeva a riprendere, in altre parole, un dialogo diretto con la storia, non solo dell’arte, dando voce anche a una diffusa richiesta di identità nazionale, aggiornata ma non revocata a contatto con la modernità; un’identità, cioè, essenzialmente conservatrice nei fini e misurata nei mezzi, oltre che attenta a riprendere un rapporto individuale e localizzato con la natura (da questi presupposti sarebbe nato poi «Strapaese»¹⁸). Boccioni – e in parte Sant’Elia –, per non cedere terreno sul tema del nazionalismo, riservava invece agli italiani un altro primato. All’interno della palingenesi in corso, egli pensava al disfacimento progressivo degli stili nostrani, meno che per il dono della sintesi e della tipizzazione formale, fino alla nascita di un nuovo classicismo destinato a imporsi all’arte naturalista dei popoli del nord. Tale arte, che dal secolo XVII aveva sostituito l’italianismo rinascimentale¹⁹, era culminata infatti nella rivoluzione impressionista, la quale aveva dissodato e espanso la materia pittorica. Toccava adesso al futurismo ricondurre quella materia a una nuova sintesi basata sulla «pura sensazione»²⁰ e sullo «stato d’animo plastico»²¹, così da «solidificare»²² l’istante dell’impressione cromatica, sottraendolo al legame originario con la natu-

16 Cfr. in questo libro il saggio precedente, *Antico futuro*.

17 Cfr. R. Cresti, *Ardengo Soffici: il valore plastico dell’estetica futurista*, in *Avanguardie, modernità, modernismo*. Atti del convegno della Università di Macerata (4-5 maggio 2005), a cura di M. Camboni e A. Gargano, EUM, Macerata, 2008, pp. 29-81.

18 Cfr. M. Onofri, *Il secolo plurale. Profilo di storia letteraria novecentesca*, Avagliano Editore, Roma 2010, pp. 175-201 *passim*.

19 U. Boccioni, *Pittura e scultura futuriste*, cit., pp. 45-53.

20 Ivi, p. 87 e 147.

21 Ivi, p. 141

22 Ivi, p. 107-109.

ra: «Bisogna [...] dimenticare quello che fino ad ora si è chiesto al meccanismo esteriore del quadro e della statua. Bisogna considerare l'opera d'arte di pittura o di scultura come costruzione di una nuova realtà interna che gli elementi della realtà esterna concorrono a costruire per una legge di analogia [...]»²³. L'atmosfera costruttiva di Sant'Elia diveniva in questo senso l'orizzonte operativo in cui l'artista futurista avrebbe appunto «solidificato» in nuove forme ogni mezzo espressivo o dato sensoriale.

Si fronteggiavano così due diverse concezioni non solo dell'arte, ma anche dell'artista nelle sue funzioni e nelle sue finalità, e se, nel caso di Papini e Soffici, era chiaro che il fondamento dell'arte risiedeva nel singolo individuo e nella sua dignità morale, entrambi basati sulla memoria storica assimilata attraverso la cultura, i costumi, il linguaggio familiare e appunto la natura, insomma un individualismo rifondato attraverso la libertà futurista assunta come mezzo ma non come fine²⁴, non altrettanto chiaro risultava quale fosse il fondamento dell'arte secondo Boccioni. La sensazione è che egli seguisse una sorta di 'parallelismo' spinoziano o di sistema schellingiano della 'identità' trascendentale fra il 'soggetto' e l' 'oggetto', o forse entrambi nella sintesi fornita dalla filosofia intuizionista e evolucionista di Henri Bergson²⁵. In ogni caso, nell' articolato sviluppo di *Pittura e scultura futuriste* (1914), Boccioni parla del 'soggetto' produttore dell'arte solo negli ultimissimi capitoli.

Prima di essi, è l'opera 'in sé' che domina incontrastata come principio di sintesi fra l'oggetto e l'ambiente, l'interno e l'esterno dei volumi, il magnetismo implicito fra i limiti esterni d'un cono e d'una sfera e così via. E anche quando il soggetto appare – come nesso di una fenomenologia dello spirito che permane tuttavia infinita – è posto in relazione inscindibile con ciò che lo circonda, così da potersi realizzare solo in un certo contesto materiale, dando

23 Ivi, p. 141.

24 Cfr. *supra*, nota 16.

25 Boccioni aveva il più vivo interesse per la filosofia, che utilizzava come strumento d'orientamento e progettazione del suo lavoro nell'arte. Lo dimostrano i taccuini del 1907-1908: cfr. U. Boccioni, *Diari*, a cura di G. Di Milia, Abscondita, Milano.

ad esso forma, onde cederla poi, di nuovo, in un ricominciamento circolare che pone la libertà dell'agire individuale in una comunità di gesti fra loro analoghi: «Non diversamente avviene nella moderna concezione della vita sociale in cui, contrariamente alle vecchie teorie libertarie, la libertà individuale aumenta e circola liberamente nella aumentata compattezza unitaria nazionale»²⁶. L'arte rivelava così un fondamento individuale-collettivo trascendentale, e una misura 'architetonica' di volta in volta adeguata al movimento della materia.

Il soggetto restava, insomma, subordinato all'oggetto come un fascio di luce (questa l'immagine fornita da Boccioni stesso) che, a un certo momento, illuminava la materia fino in fondo per spegnersi e riaccendersi in un altro momento 'analogo'. E va aggiunto che, in tale divenire, Boccioni coglieva la differenza – sua autentica ossessione – fra il futurismo e il cubismo, nel senso che il cubismo aveva sviluppato all'eccesso l'essenza intellettuale della forma, perdendo contatto con l'intimo moto della vita. Nel cubismo «il soggetto non si è ancora identificato con l'oggetto»²⁷, sosteneva Boccioni, mentre, nella concezione futurista, esso corrispondeva a «un'espansione nell'infinità velocità [...] invece di un concentramento statico dell'io»²⁸ (Questa formulazione magico-dinamica della già citata atmosfera costruttiva tematizzata da Sant'Elia [Fig. 13] sarebbe riapparsa, negli anni venti-trenta, con sottili rimandi boccioniani, nelle aperte ricerche teoriche di Edoardo Persico e nelle prove di architetti 'lombardi' quali Giuseppe Pagano e Giuseppe Terragni²⁹.)

3. Vedremo come il rapporto col cubismo, in termini però diversi e finanche opposti, rientrerà, dopo la morte di Boccioni, nel dibattito all'interno del futurismo. Al momento è importante mettere in risalto come, di là dalle apparenze, le due direzioni assunte

²⁶ U. Boccioni, *op. cit.*, p. 118.

²⁷ *Ivi*, p. 145.

²⁸ *Ivi*, p. 100.

²⁹ Cfr. C. Melograni, *Architettura italiana sotto il fascismo. L'orgoglio della modestia contro la retorica del monumentale 1926-1945*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 15-75, 165-196, 288-321.

dal movimento futurista in Italia nascessero da una radice comune, di cui le posizioni espresse da Marinetti erano una specifica variazione; una radice che, altrove, ho indicato come espressione dell'«Io-moderno»³⁰, erede dell'«Io-romantico», ossia di quel processo di sintesi che nasce e si afferma nella cultura artistica francese grazie a Charles Baudelaire, in specie col saggio narrativo intitolato *Il pittore della vita moderna* (1861)³¹.

Baudelaire vi parla dell'artista che vive nel nascente contesto metropolitano come di «un *io* insaziabile del *non-io*»³², ma anche come di un individuo conscio che «la modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile»³³; una consapevolezza cui si unisce il principio: «affinché ogni modernità sia degna di diventare antichità, è necessario che la bellezza misteriosa che la vita umana vi mette involontariamente ne sia stata estratta»³⁴.

Si trattava di indicazioni ad ampio raggio, che trovavano completamento in un altro ideale regolativo baudelairiano, ossia «Della vaporizzazione e della centralizzazione dell'*Io*. Tutto è lì»³⁵, e che, in seguito assunsero valenze diverse negli artisti i quali le fecero proprie, valenze che, poste nell'ambito del nostro futurismo, risultano essenzialmente orientate in senso 'temporale' oppure 'spaziale':

– 'temporale' o 'storico-temporale' era l'orientamento di Papi-
ni e Soffici, che aveva origine dalle tesi di Baudelaire interpretate
in senso centripeto rispetto all'arte e con devozione assoluta per i
mezzi tradizionali, validi non in quanto tali, ma perché garanti di
uno sviluppo dell'individualità creatrice in senso essenzialmente

30 Cfr. *Antico Futuro*, cit., l'espressione «Io-moderno» deriva da «Das moderne Ich», utilizzata dal poeta e critico Gottfried Benn in uno scritto omonimo del 1920: cfr. G. Benn, *Lo smalto sul nulla*, Adelphi, Milano 1992, pp. 11-26.

31 Ch. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna* (1863), in id., *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, introduzione di G. Macchia, Mondadori, Milano 1973, pp. 927-978.

32 Ivi, p. 941.

33 Ivi, p. 944.

34 Ivi, p. 945.

35 Ch. Baudelaire, *Il mio cuore messo a nudo*, in id., *Poesie e prose*, cit., p. 1011.

narrativo, capace di riportare la ricchezza di stimoli culturali della modernità nell'ambito biografico e autobiografico (come risulterà evidente in pittori più giovani di ambiente fiorentino, quali Primo Conti e Ottone Rosai, per un tratto al futurismo³⁶);

– ‘spaziale’ o ‘materiale-spaziale’ era invece quello di Marinetti, Boccioni e Sant’Elia (in specie dei primi due), che assumevano la tesi dell’«io insaziabile del *non-io*» in senso centrifugo rispetto all’arte, aprendo scenari sempre al limite della sparizione dell’arte stessa in un permanente ‘altro da sé’. Un’indicazione questa che Boccioni dava, in termini analitici, nella scultura concavo-convessa *Forme uniche nella continuità dello spazio* (1913) [Fig. 3], e che proseguiva, in termini sintetici, con *Cavallo+Cavaliere+Case* (1914) [Fig. 4], una sprezzatura polimaterica in legno, carbone, latta e rame.

Per tutti si trattava di ‘vaporizzare e condensare l’Io’, ma i futuristi lacerbiani lo facevano in termini umanistici e personali, mettendosi ‘contemporaneamente’ a contatto con tutte le epoche (l’opera critico-storiografica di Roberto Longhi trasse la propria origine da tale presupposto³⁷), quelli milanesi ‘marinettiani’, invece, ponendosi a contatto ‘primitivo e impersonale’ con tutti i possibili materiali³⁸.

Inizialmente le due prospettive non erano separate. Ma l’insistenza di Marinetti sulla prevalenza definitiva del mondo industriale, incentrato sulla macchina, rispetto alla civiltà del passato creò, appunto, la rottura del fronte futurista. La diatriba fra Papini e Boccioni era comunque *in nuce* fin dalle origini, poiché, in estrema sintesi, l’Io-moderno (che era il sostrato comune), ‘a Firenze’, si poneva come centro dell’arte e d’ogni espressione estetica, mentre,

36 Cfr. *Futurismo a Firenze (II)*, 1910-1920. Catalogo della mostra (Firenze, febbraio-aprile 1984), a cura di F. Bagatti, G. Manghetti, S. Porto, Sansoni, Firenze 1984.

37 Cfr. *supra*, nota 16.

38 La tendenza a trovare la forma propria dei materiali impiegati nell’industria moderna, indipendentemente dalla loro funzione decorativa, si riscontra, ai primi del Novecento, in vari teorici di una nuova estetica delle costruzioni e delle arti applicate: cfr. J. A. Lux, *Estetica dell’ingegneria*; e H. Muthesius, *L’importanza delle arti applicate*, in *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*, a cura di T. Maldonado, Feltrinelli, Milano 1979, rispettivamente pp. 96-114 e 80-95.

‘a Milano’, tendeva a dissolversi in funzioni espressive sempre più decentrate.

Abbiamo accennato, in precedenza, alla separazione di Carrà e di Severini dal gruppo futurista milanese. Di massima si può dire che, con il tempo, essi avessero fatte proprie le tesi ‘fiorentine’. Ma, per comprendere meglio l’indirizzo culturale in cui entrambi si mossero, nel biennio 1916-17 e oltre, anche in relazione alla rivista «Noi», si deve tener conto della dinamica assunta dall’arte d’avanguardia in Francia e nel nostro stesso Paese.

II.

AL DIO IGNOTO

4. Tale dinamica ebbe un fondamentale punto di passaggio nella formazione del gruppo Dada, avvenuta, come ricordato, a Zurigo, nel 1916, che può stimarsi il maggior prodotto del dibattito apertosi all’interno del cubismo in seguito all’avvicinamento fra gli esponenti della *Section d’Or* e del *Cavaliere Azzurro*. Da tale dinamica era sorto l’orfismo³⁹, una nuova tendenza che, nel 1912, Guillaume Apollinaire aveva così battezzato parlando dei dipinti di Robert Delaunay, corifeo della *Section d’Or*, nei quali egli percepiva un’evoluzione del cubismo verso un’arte «di dipingere composizioni nuove con elementi attinti non alla realtà visiva, ma interamente creati dall’artista, e da lui dotati di una possente realtà»⁴⁰. Sul piano espressivo ciò si traduceva nel fatto che il colore, già utilizzato nei dipinti di Kandinsky, di Marc e dei loro sodali come ‘causa di se stesso’⁴¹, ossia indipendentemente da una struttura di piani anche liberamente concepita, veniva, nell’orfismo, ad animare e a eccedere

39 Cfr. M. Calvesi, *La questione dell’Orfismo*, in A. Cavallaro, *op. cit.*, pp. 70-71.

40 G. Apollinaire, *I pittori cubisti. Meditazioni estetiche* (1912), Abscondita, Milano 2003, p. 25.

41 Cfr. R. Cresti, *La leggerezza del Cavaliere Azzurro*, in *Storia delle Marche nell’età contemporanea*, I, 1, 2012, pp. 190-198.

le rigide geometrie cubiste, recependo anche certe ‘curve’ essenziali dei futuristi⁴².

Il cambiamento non era però soltanto formale. Quell’intreccio di linguaggi e prospettive, di stasi e dinamismi, di colori e piani, produceva delle ‘contraddizioni’, degli ‘alleggerimenti’ e anche una ‘ironia’, che trasformavano l’arte di avanguardia, aprendo scenari ambigui e inediti, segnati da una sorta di estremismo etico-estetico. Nel vitalismo otto-novecentesco entrava, in quel momento, un’altra componente: il nichilismo, ovvero quell’atteggiamento di distacco, ora per eccesso ora per difetto, dell’individuo dalla società e dal reale, che si trova nella letteratura russa del XIX secolo, ma anche in rappresentanti delle culture di altri Paesi europei, e persino al di là dell’Atlantico⁴³.

Impossibile da definire senza incappare in una contraddizione in termini, il nichilismo può stimarsi il solvente di qualunque certezza, l’azzeratore di qualsiasi causa, che, come una sorta di impulso al nulla, erodeva alla base l’edificio della civiltà euroamericana giunta al culmine della sua potenza. La Grande Guerra, proprio volendone essere, nel proposito di molti, la terapia, ne sarebbe stata invece il prodotto più terribile; e lo stesso sarebbe accaduto per le principali rivoluzioni politiche del XX secolo.

Nell’arte il nichilismo produceva una ‘dislocazione’ dell’opera da se stessa, una discrasia fra il visibile e l’invisibile, con una netta accentuazione del pensiero sulla forma. I primi *readymades* di Marcel Duchamp, partecipe della *Section d’Or*, come *Ruota di bicicletta*, sono del 1913, e seguono a dipinti del medesimo artista che ‘incepano’ in posizione di ‘stallo’ gli ideali cubisti e futuristi⁴⁴. Lo stesso dicasi delle macchine umanoidi dipinte a volte da Francis Picabia o da Max Ernst. Non c’era però solo la negazione: l’Io-moderno trovava nel nichilismo un baratto della molteplicità della vita per la

42 Cfr. A. Cavallaro, *op. cit.*, pp. 56-65.

43 Ho cercato di indicare l’intreccio di relazioni culturali, che, di massima, si trovano alla base del nichilismo, in un mio saggio su Duchamp: cfr. R. Cresti, *La Trasparenza dei baffi. Marcel Duchamp e la Gioconda*, Le Ossa, Ancona, 2012, pp. 13-19.

44 Ivi, pp. 20-24.

propria unicità e, nel caso migliore, una distinzione dal molteplice che lo rendeva ancora più libero d'utilizzare qualsiasi mezzo, fonte culturale o materia, fino alle stesse forme-colori realizzate da Delaunay. Il suo modello, in eccesso come in difetto, risiedeva ne *L'Unico e la sua proprietà* di Max Stirner⁴⁵, testo letteralmente 'anarchico', che precorre i ritorni all'Io – etici ma anche estetici – manifestatisi nella cultura europea tra la *fin de siècle* e l'inizio della Grande Guerra.

5. Tristan Tzara⁴⁶, poeta e teorico di Dada, era un esponente di questa tendenza, cui egli univa interessi per l'occultismo e la magia, maturati a partire dagli scritti di Baudelaire, in particolare dal principio del dissolversi e raddensarsi dell'Io come analogo di quel processo alchemico detto *solve et coagula*. Già Delaunay aveva dichiarato «il "soggetto" è eterno nell'opera d'arte»⁴⁷: e, infatti, proprio a partire dall'orfismo, si nota la ripresa della soggettività come alternativa all'esistente, che si traduce in un radicale antinaturalismo e in un attraversamento dell'arte, in senso formale, verso una realtà 'superiore'. Kandinsky aveva parlato della pittura 'astratta' come dell'arte più 'realista' perché capace di fare apparire il cosmo spirituale⁴⁸. Ora Dada, secondo Tzara, proseguiva su tale strada a un livello ancora più elevato, superando (con echi neoalessandrini e orientali) l'antinomia fra essere e non-essere, senso e non-senso: «per il suo carattere creatore l'opera è senza causa e senza teoria. Ordine=disordine; io=non-io; affermazione=negazione: sono questi i fulgori di un'arte assoluta»⁴⁹.

Più della forma era importante, perciò, il principio che dove-

45 Cfr. M. Stirner, *L'unico e la sua proprietà* (1845), con un saggio di R. Calasso, Adelphi, Milano 1979 (l'A. dà la definizione di «Unico», in particolare, alle pp. 376-381).

46 Per un profilo biografico: cfr. T. Tzara, *Scoperta delle arti cosiddette primitive*, a cura di V. Birolli, Abscondita, Milano 2007, pp. 65-77.

47 R. Delaunay, *Nota sulla costruzione della realtà nella pittura pura*, in A. Cavallaro, *op. cit.*, p. 27.

48 W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte* (1912), a cura di E. Pontiggia, SE, Milano 1989; e *Id.*, *Sguardi sul passato* (1912), a cura di M. Milani, SE, Milano 1999.

49 T. Tzara, *Manifesto Dada 1918*, in M. De Micheli, *Le Avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 301.

va in essa rivelarsi; e il materiale impiegato era tanto più adeguato quanto più risultava lontano dal senso comune e dalle convenzioni imitative: una prospettiva, questa, verso cui si muovevano artisti come Hans Arp, Marcel Janco, Alexej Jawlensky, Raul Haussman e molti altri, che avevano rapporti diretti con la galleria «Dada», inaugurata, nel 1917, a Zurigo⁵⁰.

In genere, si trattava di reduci di vari gruppi d'avanguardia, con amici nell'ambiente artistico europeo, cosicché, fra i presenti e gli assenti (questi ultimi, informati dai fogli dadaisti di quanto stava accadendo nella città svizzera, vi inviavano le proprie opere), si potevano vedere nei locali della galleria suddetta, oltre a 'azioni' di danza euritmica, dipinti di Paul Klee, Pablo Picasso, Giorgio de Chirico o, come diremo più avanti, Enrico Prampolini. La pluralità degli indirizzi e dei mezzi espressivi adottati era l'unica vera caratteristica 'comune' del nuovo movimento.

Tzara si spingeva fino a affermare: «i veri dadaisti sono contro Dada»⁵¹. E tale dichiarazione non aveva solo un carattere negativo o paradossale, bensì voleva sottolineare un metodo di ricerca riconducibile a un principio di libertà o di indipendenza assoluta dell'io individuale da ogni forma d'arte e persino di pensiero, alludendo a una sorta di 'centro operativo' che si poneva al di là della contrapposizione stessa fra il soggetto e l'oggetto. Memore di Stirner e di tendenze spirituali quali la Teosofia di Elena Petrovna Blavatsky e l'Antroposofia di Rudolf Steiner – molto influenzate dalla Teandria di Vladimir Solov'ëv e, in generale, della mistica russa ottonecentesca, eredi, a loro volta, della concezione dell'io diffusasi, nel primo romanticismo tedesco, con l'insegnamento di Johann Gottlieb Fichte⁵² – Tzara sviluppava una nuova gnosi oscillante fra ogni sorta di opposti, quasi a voler propiziare, nella realtà, l'avvento di un ente trascendente o l'elevazione individuale ad esso.

L'opera di Arp, *Trousse d'un Da* (1920), composta da legni di scarto dipinti in rosso e blu, e ricomposti su uno sfondo simile a una

50 Cfr. *supra*, nota 2.

51 T. Tzara, *Manifesto dell'amore debole e amaro*, in M. De Micheli, *op. cit.*, p. 311.

52 Cfr. R. Cresti, *La leggerezza del Cavaliere Azzurro*, cit., pp. 196-197.

icona, potrebbe recare la dedica: «AL DIO IGNOTO»; mentre i principi baudelairiani: «Della vaporizzazione e della condensazione dell'Io. Tutto è lì», e dell'«io insaziabile del *non io*» starle allato come invisibili 'profeti'.

5. Questi presupposti artistici e gnostico-filosofici entrarono nel contesto delle contaminazioni e dei confronti intra-avanguardistici, dando ad essi un'unicità di indirizzi in chiave 'soggettivista'. E proprio su tale direttrice s'incontra l'esperienza di «Noi»⁵³, laboratorio di un'evoluzione organica del futurismo quale attuazione dell'Io nella sua immanente trascendenza dal mondo, e di una riconsiderazione tendenzialmente inclusiva di tutti i possibili esiti che il futurismo stesso aveva avuto anche negli artisti che se ne erano già distaccati.

Qui va dunque ripreso il discorso, pur in termini ancora generali, circa Severini e Carrà, i quali non trovarono impedimenti a pubblicare, sui primi numeri di «Noi», scritti di un certo rilievo programmatico, la cui presenza era stata sollecitata dal cofondatore e principale artefice della rivista romana, ovvero Prampolini.

53 Cfr. *supra*, nota 1.

III.

DIAMOCI DEL «NOI»

6. Enrico Prampolini⁵⁴, nato a Modena nel 1894, dopo studi compiuti a Lucca, Chiaravalle nelle Marche, Torino e Roma, ove il padre era stato trasferito per ragioni di lavoro, si era iscritto, nel 1912, alla Accademia di Belle Arti della capitale, e, nel 1912-13, aveva aderito al futurismo. Entrato nella cerchia di artisti intorno a Giacomo Balla⁵⁵, aveva potuto creare rapporti diretti anche con Marinetti, Boccioni, Carrà e con tutto l'ambiente futurista, dal quale si sarebbe però lamentato presto con Marinetti in persona di non ricevere abbastanza attenzione. Aveva lavorato, infatti, già prima della Grande Guerra⁵⁶, come pittore e illustratore, come critico-teorico, ma anche come grafico, e poi come scenografo e coreografo⁵⁷, quindi come progettista d'interni, di mobili e di suppellettili, assolvendo ogni attività con febbrile vocazione 'architettonica' o 'costruttiva', secondo le tesi proposte da Boccioni e Sant'Elia. Nel 1914 aveva pubblicato *L'“Atmosferastruttura”. Basi per un'architettura futurista*⁵⁸, poi *Costruzione assoluta di moto-rumore* (1915)⁵⁹, *Scenografia futu-*

54 Per le notizie biografiche e le molteplici produzioni e attività dell'A., cfr. *Regesto e bibliografia*, a cura di C. A. Bucci (e, per gli scritti di Prampolini, di D. Arich de Finetti), in *Prampolini. Dal Futurismo all'Informale*. Catalogo della mostra (Roma, marzo-maggio 1992), a cura di E. Crispolti con la collaborazione di R. Siligato, Carte Segrete, Roma 1992, pp. 465-508.

55 Uno dei migliori studi monografici è quello di F. Menna, *Enrico Prampolini*, De Luca, Roma 1967. Si veda anche *Continuità dell'avanguardia in Italia. Enrico Prampolini (1894-1956)*. Catalogo della mostra (Modena gennaio-marzo, 1978), introduzione di N. Ponente (saggi di G. Lista, F. Menna, A. Perilli), Comune di Modena 1978; cfr. inoltre la nota successiva.

56 Cfr. P. Fossati, *Il primo Prampolini*, in *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Einaudi, Torino 1977, pp. 57-61.

57 Cfr. G. Lista, *Prampolini scenografo*, in *Prampolini. Dal Futurismo all'Informale*, cit., pp. 108-143, e Id, *Gli scritti di Prampolini attinenti al teatro*, ivi, pp. 144-149.

58 Ivi, pp. 77-78.

59 Ivi, pp. 159-160.

rista (1915)⁶⁰ e *La scultura dei colori e totale* (1916)⁶¹. Inoltre, nella cerchia di Balla, aveva conosciuto Julius Evola⁶², più giovane di lui, a quel tempo dedito prevalentemente all'arte, ma già mosso da interessi filosofici e esoterici che avrebbero indirizzato il suo sentiero di ricerca.

Evola, in uno scritto del 1917, ha lasciato la seguente testimonianza: «la pittura futurista è entrata in un secondo periodo: il primo fu quello di Umberto Boccioni, il secondo, proprio della nuova generazione, fu iniziato da Giacomo Balla. Il primo periodo di lotta, di ricerca affannosa, di *Sturm und Drang*, il secondo di organizzazione e di selezione: linee forza nel primo, forma nuova nel secondo»⁶³.

Era quanto dire che, nel 1917, si era passati dall'analisi («linee forza») alla sintesi («forma nuova»), come indicava già il manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*, (1915)⁶⁴, firmato da Balla stesso e da Depero, ossia si era verificata una maturazione della misura lirico-individuale nell'arte di avanguardia. Boccioni, del resto, aveva scritto: «Altri dopo di noi semplificheranno la formula del dinamismo che noi abbiamo data»⁶⁵, e aveva visto nell'orfismo un primo moto di liberazione «del *soggetto*»⁶⁶ dall'oggettività cubista, dandone il merito ovviamente all'influenza dei futuristi.

Ora Prampolini aveva attraversato un personale *Sturm und Drang*. E, in pittura, dall'anno stesso, il 1914, in cui aveva esposto per la prima volta a Roma, alla galleria «Sprovieri», come futurista, aveva sentito la necessità di impiegare una quantità di materiali altrui – ricorrendo al collage o, come in *Béguinage* (1914) [Fig. 15], a un «*assemblage monté sur bois, où sont employées, entre autres*

60 Ivi, pp. 161-162.

61 Ivi, pp. 163-164.

62 Cfr. J. Evola, *Il cammino del Cinabro* (1963), Scheiwiller, Milano 1972, p. 17.

63 Id., *Ouverture alla pittura della forma nuova*, in id., *Scritti sull'arte d'avanguardia*, a cura di E. Valento, Fondazione Julius Evola, Roma, 1994, p. 19.

64 Cfr. Marinetti e il Futurismo, cit., pp. 171-176.

65 U. Boccioni, *Pittura e scultura futuriste*, cit., p. 98.

66 Ivi, p. 136.

matières, la plume, la dentelle, le velours et la paille»⁶⁷ –, ma aveva anche avvertito la necessità di confrontarsi con la forma-colore di Delounay e di altri artisti della *Section d'Or*. Non si dava comunque dei limiti invalicabili, l'unica costante era il proposito tutto boccioniano di «solidificare»⁶⁸ ogni impressione, ossia ogni dato sensoriale, in forme sempre più 'pure', 'astratte', che lo portavano a 'interrogare' i materiali impiegati sulla presenza d'un punto di sintesi unico di là dai sensi.

Nell'estate del 1916 aveva conosciuto Tzara a Roma e cominciato un'intensa collaborazione con Dada. Era stato, con proprie opere, a Zurigo, alla mostra internazionale nella galleria «Corray», e, l'anno seguente, «ad altre esposizioni dadaiste nella galleria “Das Neue Leben” di Basilea e nella galleria “Valloton” di Losanna»⁶⁹. Aveva poi esposto «di nuovo a Zurigo nella galleria “Dada” insieme a Janco, Arp, Van Rees, in una mostra di “Grafique, Tapis, Constructions et Reliefs»⁷⁰. Inoltre, sempre nel 1917, avevano visitato il «suo studio, in via Tanaro a Roma, Picasso, Strawinsky, Cocteau, Diaghilev e Bakst»⁷¹. Ma l'evento capitale era stato senz'altro la fondazione, con Sanminiati, della rivista «Noi», uscita nel mese di giugno, che sanciva, fra non pochi antagonismi, una raggiunta centralità nell'ambiente artistico romano⁷².

7. Agli inizi la rivista non si dichiarava esplicitamente futurista. E va sottolineato che proprio qui era invece il suo più vero futurismo: in essa Prampolini non avrebbe mai revocato l'eredità lasciata da Boccioni e Sant'Elia, bensì l'avrebbe trasformata, si può dire, in

67 P. Courthion, *Enrico Prampolini*, in «Quaderni della Quadriennale nazionale d'arte di Roma», Istituto Grafico Tiberino di L. De Luca, Roma 1957, p. 9

68 Cfr. *supra*, nota 22.

69 Cfr. F. Menna, *op. cit.*, p. 34.

70 *Ibidem*.

71 *Ibidem*.

72 Per la genesi della rivista: cfr. B. Sani, Nota critica a «Noi». *Raccolta internazionale d'arte d'avanguardia.*, cit. pp. 3-19; inoltre F. Menna, *op. cit.*, pp. 34-39; sull'ambiente romano: E. Crispolti, *Una presenza futurista incontestabilmente consistente*, in *Roma 1918-1943. Catalogo della mostra* (Roma, aprile-luglio 1998), a cura di F. Benzi, G. Mercurio e L. Prisco, Viviani Editore, Roma 1998, pp. 39-58.

continuità e in sintonia col più generale divenire delle avanguardie nella fase della loro reciproca contaminazione, tendendo a risanare, per quella via, anche le lacerazioni verificatesi all'interno del futurismo e i loro successivi sviluppi. L'idea di Prampolini era che il futurismo potesse costituire il cardine dell'avanguardia 'a venire', e, onde far questo, c'era bisogno di un 'centro di gravità permanente' posto di là dai singoli gruppi.

Picasso e oltre

In tale ricerca Prampolini seguì un 'doppio passo', destinato a sintetizzarsi nel suo stesso lavoro, che può dirsi, in vario senso, 'polimaterico'. Si trattava, in primo luogo, di ricucire gli strappi che proprio Boccioni aveva prodotto con il cubismo, ma senza ricorrere ad abiure: bastava accennare, p. s. tenendo conto dell'influenza della Section d'Or, al carattere più 'soggettivo' dei dipinti più recenti di Picasso, accordandolo con il dinamismo futurista dello «stato d'animo plastico» semplificato. Il primo articolo di Prampolini, sul numero d'esordio di «Noi», veniva dedicato, infatti, all'artista spagnolo:

Cubismo volume, valutazione totale della forma, ricerca strutturale esteriore e interiore di ogni elemento pittorico. Definizione geometrica di masse. Piani dissolventi di luce ed ombra, penetrano gli oggetti, li intersecano creando nuove sensazioni plastico-cromatiche. Prevalenza dell'elemento psichico (cubismo) anziché fisico (impressionismo) sviluppo dello spirito: arte di concezione non di rappresentazione. Questa creazione di nuovi valori plastici e pittorici; queste essenzialità, basi del cubismo [...], ci à dato il genio di Picasso⁷³.

Al tempo stesso Prampolini rimarcava come tale sviluppo del linguaggio picassiano fino alla «cristallizzazione dell'astratto»⁷⁴ avesse superato il limite della pittura bidimensionale, venendo a includere

73 E. Prampolini, *Picasso, «Noi»*, I, 1, 1917, p. 6.

74 Ivi, p. 7.

alcuni materiali del mondo esterno, senza però, restarne prigioniero o succubo: «(Ritagli di giornali, frammenti di oggetti, illustrazioni, cifre e lettere tipografiche, tela, cartone, rena) sono gli elementi della nuova nomenclatura pittorica, i mezzi coi quali si esprime recentissimamente l'ipersensibilità di Picasso»⁷⁵. Si apriva così, inoltre, un collegamento coi materiali paradossali usati dai dadaisti, e con le loro ricerche oltre il limite dell'arte: la stessa pagina accoglieva una xilografia di H. Arp⁷⁶, con caratteri però formalmente molto rigorosi e tendenti a creare una forma del tutto astratta, che dialogava anche con esperienze neoplasticiste e costruttiviste, come quelle condotte in «De Stijl».

Altri omaggi a Dada venivano, in altre pagine, dalla riproduzione di un'opera di Janco, dedicata a Tzara⁷⁷, e da un testo verbale di Tzara stesso⁷⁸, accompagnati da una poesia di Paolo Buzzi, dedicata alla memoria di Boccioni⁷⁹. Alla fine del fascicolo figurava anche il seguente trafiletto: «A Zurigo nella "Galerie Dada" si è aperta in questi giorni una esposizione "de Grafique, Tapis, Constructions et Reliefs". Si notano le opere di Janco, Harp [*sic*], Van Rees, Luthe, Prampolini. In questa esposizione, a cui prendono parte cubisti e futuristi italiani e stranieri, sono rappresentate le manifestazioni più esuberanti della nuova sensibilità artistica»⁸⁰. «Noi» si proponeva dunque, fin dal suo esordio, come un dinamico punto di saldatura fra il passato e il presente delle avanguardie europee.

In tal senso anche il secondo fascicolo, uscito nel febbraio 1918, non era meno efficace. La copertina si doveva a Prampolini stesso, con un disegno di chiara ascendenza picassiana, intitolato *Prospettiva verticale*⁸¹. L'artista vi ristampava, inoltre, un manifesto d'ispirazione marinettiana o primo futurista, *Bombardiamo le Accademie*.

75 *Ibidem*.

76 *Ibidem*.

77 Ivi, p.2.

78 Ivi, p.5.

79 *Ibidem*.

80 Ivi, p.8.

81 «Noi», II, 2.3.4, 1919.

*Ultimo residuo pacifista*⁸², e una parte del suo *L'“Atmosferastruttura”. Basi per un'architettura futurista*⁸³, accompagnandoli alla traduzione in italiano di un articolo di Gino Severini, *La pittura d'avanguardia*, apparso, nel 1917, sul «Mercure de France», che, invece, riprendeva e sviluppava alcuni argomenti della disputa, antimarinettiana e antiboccioniana, che aveva condotto, alla fine, i lacerbiani, Carrà e Severini stesso a uscire dal futurismo.

Gino Severini

Gli argomenti di Severini erano il frutto di una sottile riflessione. Egli, in apertura, si autocitava da un precedente articolo, del 1916, pubblicato anch'esso sul «Mercure», in cui, riprendendo il principio baudelairiano: «la modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile»⁸⁴, aveva sostenuto: «se la fisiologia umana e il suo prodotto, l'intelligenza sono immutabili, la psicologia, essendo relativa al contenuto variabile dell'intelligenza e alle trasformazioni della vita esteriore, non è immutabile. I grandi avvenimenti intellettuali modificano gradualmente la nostra visione dell'universo e tutti gli elementi del nostro incivilimento»⁸⁵. La tesi, che scaturiva già dal primo paragrafo del testo, intitolato *Il Macchinismo e l'arte*, era così che «i grandi avvenimenti intellettuali» vanno a corrispondere a forze profonde dell'intelligenza, le quali, una volta rivelate da un certo accidente esterno, non si riferiscono più di necessità a esso⁸⁶, il che corrispondeva esattamente all'altro principio baudelairiano: «affinché ogni modernità sia degna di diventare antichità, è necessario che la bellezza misteriosa che la vita umana vi mette involontariamente ne sia stata estratta»⁸⁷. Severini, infatti, ne concludeva l'in-

82 Ivi, p. 8

83 Ivi, p. 14.

84 Cfr. *supra*, nota 33.

85 «Noi», II, 2.3.4, 1918, p. 15.

86 *Ibidem*.

87 Cfr. nota 34.

dipendenza dell'are d'avanguardia dalla rappresentazione mimetica della macchina e della velocità in senso cinetico.

Non intendo limitare la scelta del soggetto. Vorrei solamente far capire che gli oggetti famigliari che ci circondano e dei quali ci serviamo continuamente, costituiscono dei *soggetti moderni* e che non c'è bisogno di rompersi il capo per cercare altrove dei soggetti che sarebbero forzatamente ispirati da convinzioni intellettuali d'ordine più o meno filosofico e non da un senso puramente plastico, da un desiderio di fare unicamente pittura.

La precisione, il ritmo, la brutalità delle macchine e i loro movimenti ci hanno condotto verso un nuovo realismo che noi possiamo esprimere senza dipingere delle locomotive.

Tutti gli sforzi dei pittori d'avanguardia tendono all'espressione di questo nuovo realismo che essendo tributario della sensazione e dell'idea è stato da me definito, nel mio precedente articolo, *réalisme idéiste* [...] ⁸⁸.

Anche qui, a parte le antiche polemiche, si poteva notare più uno sviluppo del passato che un rottura con esso: il bicchiere risultava 'mezzo pieno' o 'mezzo vuoto' a seconda del punto di vista. E infatti il proposito di Boccioni di fare «dell'oggetto il nucleo di forme irradianti» ⁸⁹ veniva adesso riformulato da Severini, attraverso il «*réalisme idéiste*», affermando che l'iter percettivo fa svanire l'oggetto nel soggetto, ma che il soggetto è già in quell'iter preliminarmente attivo: «ogni individuo è un centro di irradiazione universale e allo stesso tempo un punto di intersezione delle forze centripete [percettive, n.d.A.]. Ognuno di noi è il crocevia ove s'incrociano e si compenetrano tutte le vite dell'universo nello stesso tempo che da noi stessi parte una vita-forza che si diffonde con espansione centrifuga» ⁹⁰.

Anche l'affermazione 'meccanicofila': «*Il processo di costruzio-*

88 «Noi», II, 2.3.4, 1918, p. 15.

89 U. Boccioni, *Pittura e scultura futuriste*, cit., p. 107.

90 «Noi», III, 5.6.7, 1919, p. 24.

ne di una macchina è analogo al processo di costruzione di un'opera d'arte»⁹¹ aveva una valenza metaforica, come era stato per i lacerbiani, seppure Severini difendeva il ricorso, in pittura, a una pluralità di materiali, come egli stesso aveva fatto, giungendo alla formula «il fine dell'arte appartiene alla soggettività, mentre i mezzi debbono essere ordinati secondo leggi oggettive»⁹². Severini, insomma, tentava di equilibrare gli opposti, di volgere al futuro le dispute del passato, riconducendole a un 'soggetto comune' – legittimato a usare sia un pennello che un cacciavite! –, che era esattamente il progetto 'futurista' di «Noi».

Carrà e i metafisici

Prampolini era così determinato in tale progetto unificatore da pubblicare, all'inizio del 1919, anche uno scritto di Carrà, *Contributo ad una nuova arte metafisica*⁹³, insieme ad altri due, dello stesso orientamento, rispettivamente di Alberto Savinio⁹⁴ e Giorgio de Chirico⁹⁵. Nel novembre del 1918 era uscito il primo numero di «Valori plastici»⁹⁶, la rivista diretta da Mario Broglio, della quale i tre artisti erano esponenti di punta. La pittura metafisica, che a Ferrara essi avevano contribuito a creare, poteva considerarsi l'opposto di Dada, suo perfetto coetaneo, a Zurigo. Eppure, con mezzi diversi, i due orientamenti condividevano la posizione 'incondizionata' dell'artista rispetto al tempo e allo spazio, con l'implicita centralità di un Io che sceglieva i materiali attraverso cui esprimersi: fossero questi derivati, come nella Metafisica, dalla storia dell'arte, o, come in Dada, dai più imprevedibili repertori.

Non a caso Roberto Longhi si riferiva a «Valori plastici», erede

91 Ivi, II, 2.3.4, 1918, p. 15.

92 Ivi, III, 5.6.7, 1919, p. 24.

93 Ivi, p. 19-20

94 Ivi, p. 8, *Frammento*.

95 Ivi, p. 17, *La notte misteriosa*.

96 Cfr. P. Fossati, «Valori Plastici» 1918-1922, Einaudi, Torino 1981.

diretta dell'esperienza ferrarese, come a una rivista d'avanguardia⁹⁷, e, infatti, sul primo numero, Carrà aveva pubblicato uno scritto, *Il quadrante dello spirito*⁹⁸, indicante un'intima coabitazione fra presente e passato: la stessa alla quale egli era pervenuto nell'*Ovale delle apparizioni* (1918) [Fig. 12], tela d'approdo e ripartenza, che segna la sintesi fra l'eresia futurista di «Lacerba» e gli sviluppi dell'arte metafisica, con un'estrema rielaborazione del biografismo 'vociano', passato per la «Voce letteraria» di Giuseppe De Robertis⁹⁹. Carrà vi dichiarava se stesso «microcosmo plastico a contatto mediato col tutto», aggiungendo di essere pervenuto a sentire che «non sono io nel tempo, ma che è il tempo che è in me»¹⁰⁰, posizioni di cui *Contributo ad una nuova arte metafisica* costituiva una sorta di ripresa sintetica:

Guardata a lungo la sostanza s'aggrigia.

La forza effimera delle parole ci sperde nelle pigre congetture. Regole e misure remote; e i fantasmi estinti dalla volontà non si accorgono che il sole indelebile è da molto tempo risorto.

[...]

Dai nuovi piani – che non sono più chimerici – vediamo le prime linee della nostra parabola ideale.

[...]

Chiari stupori ritrovati. Le forme precise dell'armoniosa proporzione rianno grata unione con le cose e con i destini.

Che i tempi ci siano indulgenti! O amici!

Richiamiamoci al «Dio delle cose» senza per questo sussultare¹⁰¹.

Il linguaggio ermetico adottato (che palesa affinità con quello di un altro reduce del futurismo lacerbiano, ovvero Giuseppe Ungaretti

97 Cfr. R. Longhi, *Ricordo di Enrico Reycend*, in Id., *Da Cimabue a Morandi, saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, Mondadori, Milano 1973, p. 1049.

98 «Valori plastici», I, 1, 1918, pp. 1-2.

99 Cfr. *supra*, nota 16.

100 «Valori plastici», I, 1, 1918, p. 1.

101 «Noi», III, 5.6.7, 1919, p. 19.

ti) non oscurava il «sole indelebile risorto» – ovvero l’Io, al centro del «microcosmo plastico», anch’esso di origine ‘fiorentina’ –, mostrando, inoltre, una convergenza col «*réalisme idéiste*» di Severini, attraverso il richiamo al «Dio delle cose» – il «DIO IGNOTO» della Metafisica –, che diveniva punto di raccolta ‘architettonica’ di qualsiasi materiale.

IV.

«SALIRE»

8. Prampolini – mentre il condirettore della rivista, Sanminiati, teneva vivo un rapporto, in proprio e col concorso d’altri, con la prosa narrativa più o meno tradizionale – era attentissimo a misurare le dosi, gli orientamenti e le presenze, conducendo la nave di «Noi» fra gli scogli, i bassifondi, i promontori e gli arcipelaghi della avanguardia italiana ed europea; e, in tale viaggio, molto simile a quello raccontato da De Chirico nello scritto intitolato *Zeusi l’exploratore*¹⁰², la sua coscienza diveniva sempre più chiara, approdando, nel terzo, tradivo fascicolo, degli inizi del 1920, a una sorta di manifesto sintetico ‘a tutto tondo’, il quale aveva una duplice valenza, oggettiva e soggettiva:

Questo forzato silenzio non è stato vano perché i mezzi spirituali per raggiungere il nostro scopo – fusione di tendenze artistiche – si sono arricchiti.

Ritorniamo con la stessa fede, la stessa volontà di costruire, lo stesso desiderio di polemica fertile, lo stesso spirito di aggressione.

Fuori dalle improvvisazioni e dalle patenti di celebrità, accoglieremo volentieri e con generosità ogni serio lavoratore – anche se nuovissimo – ogni caratteristica manifestazione di gruppo, di tendenza, di movimento, venga essa dall’Italia o dall’estero.

La condizione unica è: necessità interiore espressa con mezzi pro-

102 «Valori plastici», I, 1, 1918, p. 10.

pri.

In questo campo il tentativo operoso è sacro. Ma ogni prolungarsi di crisi spirituale e la contemplazione estatica soverchiamente ripetuta o, peggio la variazione su motivi altrui ci ripugnano e ci troveranno irrimediabilmente ostili.

Amiamo la dinamica interna e la dinamica esterna e la più rigorosa disciplina in arte.

Ogni cerchio – perché chiuso – ci trova insofferenti.

Siamo italiani e al tempo stesso sentiamo, con compiacenza, vibrare i nostri apparecchi per le onde hertziane che vengono d'oltre terra e d'oltre mare¹⁰³.

Il richiamo all'opera d'arte come «necessità interiore espressa con mezzi propri» era un omaggio a Kandinsky¹⁰⁴, ma si indirizzava, specificamente, alla «fusione di tendenze artistiche», attivando un processo in cui critica e ricerca formale si giovavano l'una dell'altra. E anche i linguaggi veri e propri adottati nella sua produzione come pittore, scultore, scenografo e negli altri campi di attività, risentivano di tale indirizzo, consentendogli di lasciarsi progressivamente alle spalle il 'soggetto' dell'opera (in termini di contenuto), per mettere invece a fuoco un principio d'ordine che non si identificava con un 'dato' in sé riconoscibile o con un materiale e neppure con una singola tecnica. Egli così poteva «muoversi disinvoltamente tra le opposte polarità di un'arte rappresentativa e di un'altra, al contrario, completamente astratta, toccando ora l'uno ora l'altro estremo senza contraddirsi»¹⁰⁵. «Noi» era l'applicazione grafico-critica, o 'esteriore', di un indirizzo radicalmente nomade e 'polimaterico'; era cioè l'involucro sintetico di una vasta atmosfera lirico-soggettiva 'interiore'.

9. In un caso come nell'altro, tale parallelismo era reso possibile da una coerenza più profonda, e Prampolini mostra infatti un modo

103 «Noi», III, 1, 1920, p. 1.

104 Cfr. R. Cresti, *La leggerezza del Cavaliere Azzurro*, cit. p. 198.

105 F. Menna, *op. cit.*, p. 34.

di condurre le proprie attività che è sovrapponibile *in toto* allo sviluppo del pensiero di Evola, conosciuto, come si è detto, fino dal tempo della comune frequentazione della cerchia di Balla. Nello stesso numero di «Noi» figura infatti uno scritto evoliano, *L'arte come libertà e come egoismo*¹⁰⁶, ch'è la prima sezione del testo critico-poetico poi in parte rivisto e incluso in *Arte astratta*, stampato a Roma, nello stesso 1920, «sotto l'etichetta editoriale di "Collection Dada"»¹⁰⁷. In esso si legge: «Quel che si teme più al mondo è l'Io. / Si è incoscienti di sé nel senso più pieno della parola»¹⁰⁸. E ancora: «*Intendo il sentimento estetico come iniziazione verso la coscienza superiore misconosciuta ed affogata*»¹⁰⁹. Evola condivideva in pieno le tesi di Tzara¹¹⁰, e la sua adesione a Dada (ovviamente 'contro Dada') scaturiva da un ragionamento sulle avanguardie e sulla precedente vicenda dell'arte (a partire dall'impressionismo e dai pittori preraffaelliti), che poneva in luce l'affermarsi storico d'un principio spirituale sempre più libero e incondizionato, culminante in una forma d'espressione appunto 'astratta' o 'pura', indifferente ai propri stessi mezzi. Un'arte concretamente mentale come punto di passaggio verso l'Io o il 'Sovramentale'¹¹¹.

Nel gennaio del 1920, Evola¹¹² tenne una propria esposizione di

106 «Noi», III, 1, 1920, p. 6-7.

107 J. Evola, *Arte astratta: / posizione teorica/ 10 poemi/ 4 composizioni*, «Collection Dada», Roma 1920.

108 «Noi», III, 1, 1920, p. 6.

109 «Noi», III, 1, 1920, p. 6.

110 Cfr. J. Evola, *Lettera a Tristan Tzara*, in *Scritti sull'arte d'avanguardia*, cit., pp. 39-43.

111 Evola sintetizzava così la propria posizione: «l'opera d'arte si concepisce soltanto come un lusso, come un chiaro capriccio dell'individuo che ha trovato e realizzato se stesso, l'unico, per la prima volta; e che ha la vita di tutti i giorni come un unico spettatore, in platea, ha un'immane e pur fragile spettacolo che, ad un cenno, potrebbe inabissarsi e disciogliersi per sempre nell'ineffabile gelidità ardente della coscienza superiore»: cfr. *L'arte come libertà e come egoismo*, «Noi», III, 1, 1920, p. 7. La coscienza superiore è il Sovramentale, l'io come ente 'egemonico', che trascende il mondo e la singola persona.

112 Cfr. E. Crispolti, *Dada a Roma*. Contributo alla partecipazione italiana al Dadaismo, «Palatino», XII (4°serie), 1, 1968, pp. 51-52: «Evola si è formato come cultura pittorica a Roma, anche se ha avuto modo di ampliare le proprie esperienze nell'orizzonte mitteleuropeo di incipiente decantazione (in modo veramente eclettico) delle prime avanguardie storiche (dalla tradizione secessionista al dinamismo futurista, alla tensione panica espressionistica del "Blaue Reiter"). Ed a Roma è stato attratto da Balla. Ciò avveniva prima dell'impegno militare nella prima guerra mondiale, ed anche subito dopo. Balla del resto era ancora negli anni Dieci a Roma un faro per i giovani

dipinti a Roma, presso la «Casa d'arte Bragaglia» (galleria inaugurata nel 1918 da una mostra di Balla), che Prampolini frequentava, e nella quale avevano esposto o esposero poi De Chirico, Sironi, e Zadkine. Si trattava di un *mileu* artisticamente composito¹¹³, analogo a quello di «Noi», nel quale Evola e Prampolini si ritrovavano accumulati dall'interesse, oltre che per Dada, per le dinamiche del Neoplasticismo di «De Stijl» e per il costruttivismo russo. Entrambi partecipavano quindi all'ambiente artistico romano e alle serate all'«Augusteo» con una visione assai libera del futurismo, che risentiva della ricerca di un'arte strutturalmente sempre più 'pura', 'astratta', non condizionata da alcun rapporto mimetico con la realtà¹¹⁴.

Evola, addirittura, dava una lettura del movimento guidato da Marinetti come avente «in sé la sua dissoluzione e il suo trapasso»¹¹⁵. Egli pensava, infatti, che l'adesione alle dinamiche del mondo moderno finisse per travolgere l'artista, rendendolo complice di un'attività febbrile e senza senso, la quale, se aveva il merito di staccarlo dalla natura e dalla sfera dei sentimenti, riusciva però a fargli intravedere solo a tratti l'Io 'sovramentale': «potenza della pura forma e [...] libero, incondizionato creatore»¹¹⁶.

Solo Dada riusciva a fare un passo avanti in questa direzione 'metafisica'. Ma, mentre Evola giunse presto, nel suo trattato filosofico dedicato all'*Individuo assoluto* (1924)¹¹⁷, a indicare Dada stesso

d'avanguardia, come lo era stato nel decennio precedente, prima dunque del Futurismo per successivi protagonisti di questo (Severini, Boccioni). Prampolini, Depero, e altri minori come Gino Galli, la Zatkova, sono appunto frutti della lezione di Balla nel secondo decennio: frutti fra i quali va subito annoverato lo stesso Evola». Per quanto riguarda la produzione artistica evoliana di quegli anni, cfr. Id., *Giulio Evola. Retrospectiva di dipinti dal 1918 al 1921*, Galleria La Medusa, Roma, 1963.

113 Cfr. B. Marconi, *Il marciapiede del pittore. Gallerie romane*, in *Roma 1918-1943*, cit., pp. 59-72.

114 La stessa tendenza – che era stata precorsa dal *Manifesto degli artisti radicali*, nel 1919 – seguiva la piccola ma agguerrita rivista «Bleu», fondata nel 1920, a Mantova, da G. Cantarelli e A. Fiozzi, alla quale Evola e Prampolini collaborarono.

115 J. Evola, *Sul significato dell'arte modernissima* (1925), in id., *Scritti sull'arte d'avanguardia*, cit., p. 64.

116 *Ibidem*.

117 Cfr. J. Evola, *Teoria dell'individuo assoluto*, Mediterranee, Roma 1973; e Id., *Fenomenologia dell'individuo assoluto*, Mediterranee, Roma 1974. L'opera ebbe una prima edizione, in due volumi, presso l'Editore Bocca, Milano 1925.

come un livello 'operativo' da superare, separandosi così dalle vicende dell'arte, Prampolini sentì di poter inserire il cardine metafisico dell'Io «potenza della pura forma» nel 'parallelismo' di soggetto e oggetto lasciategli in eredità da Boccioni e nell'atmosfera costruttiva di Sant'Elia, liberando così lo stesso futurismo da ogni asservimento meccanicofilo o realistico, e riformulando lo «stato d'animo plastico» come la materia sottile o elementare con cui costruire ogni genere di opera d'arte, secondo un processo che, se aveva certo finalità collettive, restava però, in primo luogo, personale.

Non era forse questa l'intenzione del «*réalisme idéiste*» di Severini, che rendeva la macchina una metafora costruttiva analoga alla percezione del mondo da parte dell'artista, sempre in sé stessa sovrana? E tale sovranità, che poteva misurarsi con le cose più comuni, e persino con la materia, non era insita nell'essere quel «microcosmo plastico a contatto mediato col tutto» di cui parlava Carrà? L'arte metafisica stessa risultava, inoltre, una architettura aperta all'infinito, e forse quell'infinito poteva essere l'atmosfera-scena ove unire l'attivismo futurista nel mondo alla verticalità del «DIO IGNOTO» di Dada. L'ultima parola che si legge in *Pittura e scultura futuriste* di Boccioni è: «SALIRE»¹¹⁸. (Piet Mondrian l'aveva già fatto collegando l'Io della Teosofia e dell'antroposofia, da un lato, all'espressionismo, dall'altro, al cubismo.)

V.

IL TOLEMAICO

10. L'acquisizione di un tale fondamento consentì a Prampolini di rilanciare la propria attività anche nell'ambito del futurismo vero e proprio. Dapprima egli cominciò a sviluppare un'intensa attività, in Italia e all'estero, come organizzatore di mostre d'arte 'moderna' o di 'avanguardia'. Nel 1920, fu commissario per l'Italia all'*Esposizione Internazionale di Ginevra*, ove espose sue opere, e curò le retrospet-

118 U. Boccioni, *Pittura e scultura futuriste*, cit., p. 156.

tive di Umberto Boccioni e Amedeo Modigliani. Creava intanto, a Roma, scenografie e costumi per il teatro, collaborando a preparare allestimenti per balletti e concerti o mettendo in scena testi di Marinetti e di altri autori futuristi. Ripeté poi le stesse attività, nel 1921, a Praga, ove si trovava per organizzare una mostra d'arte d'avanguardia italiana, e, a Parigi, con l'*Exposition des Peintres Futuristes Italiens*, alla galleria «Reinhardt». Nel 1922, a Berlino, curò, per la galleria «Neumann», la stessa mostra di Praga, prendendo contatti con la redazione di «Der Sturm» (rivista a cui collaborò poi con disegni) e con l'ambiente del Bauhaus. Intanto, nel 1920, a Roma, aveva fondato, con Mario Recchi, la «Casa d'arte italiana»¹¹⁹, luogo di incontro per artisti, letterati e amanti delle arti, che aveva arredato, in ogni sua parte, con mobili e suppellettili da lui disegnati.

Nel 1923 aveva stretto ulteriormente i rapporti e la collaborazione con Marinetti, e, in quello stesso anno, «Noi», dopo tre anni di sospensione, riapparve con alcune significative modifiche, grafiche e di sostanza. La prima delle quali era che il frontespizio si stampava ora col soprattitolo «Il movimento futurista diretto da Marinetti pubblica», e, a seguire, in sintesi grafica di piani, «"Noi" Rivista d'arte futurista». Da «raccolta d'arte d'avanguardia» la rivista si dava adesso una precisa identità.

Cosa era avvenuto, oltre a quello di cui s'è già detto? Il progressivo consolidamento del fascismo (al potere dall'ottobre del 1922) aveva indotto Marinetti, che considerava il regime *in fieri* come un esito minimo del programma rivoluzionario futurista, ad uno spostamento strategico verso Roma, nella quale aveva avuto sempre buoni rapporti, fra gli altri, con Balla, la sua cerchia, e coi fratelli Bragaglia.

Accordatosi con Prampolini il progetto che prese corpo fu di riunire tutte le forze in qualche modo riconducibili al futurismo per creare una sorta di corporazione degli artisti in grado di avanzare proposte all'Esecutivo onde tutelare i propri interessi e ottenerne commissioni e favori¹²⁰. «Noi» sarebbe stato l'organo di tale corpora-

119 Cfr. Prampolini. *Dal Futurismo all'Informale*, cit., p. 165.

120 F.T. Marinetti, *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani: Manifesto al Governo fascista*, «Noi», 1 (2ª serie), 1, (aprile) 1923, p. 1-2.

zione e, al tempo stesso, una vetrina italiana e europea di innovative proposte nel campo delle arti applicate, del teatro, della scenografia e della coreografia.

Il nuovo progetto era adombrato nel *Manifesto dell'arte meccanica* (1922), firmato con Vinicio Paladini e Ivo Pannaggi, apparso su «Noi» nel 1923¹²¹. Spesso letto a rovescio, quel manifesto non segna un rifluire verso la mimesi della macchina, ma un liberarne la logica in senso algoritmico, sviluppando la soggettività portata dalla *Section d'Or* nel cubismo: una formula che Prampolini aveva già adottato progettando i suoi svariati mobili e oggetti d'arredamento per la «Casa d'arte italiana», coi quali la casa stessa diveniva una scena infinitamente variabile e aperta: una sintesi di «sensazioni plastiche» con cui elevare, dinamicamente e insieme stabilmente, la pesantezza della vita quotidiana. (La nascita del *design* in Italia ha questo presupposto storico essenziale, poi sviluppatosi particolarmente a Milano, durante gli anni trenta, nel contesto del già citato gruppo di architetti¹²².)

A questo punto, la «fusione di tendenze artistiche», in precedenza ricercata, perde il carattere dialogico e diveniva un fatto pratico nel quale le forme prodotte contavano più delle parole, e ove il futurismo era la cornice d'infinita variazioni interne, tra cui quelle prampoliniane risultano, in genere, riconoscibili per la ricerca dell'essenziale e persino di una staticità che fissa il movimento di colori e volumi 'puri' in uno spazio senz'attributi naturalistici, facendo pensare, a volte, sia che si tratti di prodotti di pittura che di allestimenti teatrali o destinati altra funzione, pubblica o privata (e col ricorso ai materiali più diversi), a un classicismo e a una pittura metafisica senza quasi legge gravità. Il significato dell'opera singola, della serie d'opere, di decorazioni o di spettacoli teatrali, ossia 'del micro come del macro', non è mai nel contenuto, nel materiale o nei materiali usati, bensì nel principio, che, nello spazio appunto 'puro', li affina in virtù d'un magnetismo 'cosmico'¹²³, personalmen-

121 «Noi», I (2° serie), (maggio) 1923, p. 1-2.

122 Cfr. *supra*, nota 29.

123 Prampolini realizzò il bozzetto per un teatro magnetico, simbolo della sua idea 'cosmica' dell'arte: cfr. G. Lista,

te interpretato. Questo era il contenuto del manifesto *Architetture spirituali*, pubblicato sulla rivista futurista giuliana «L'Aurora»:

MATERIA E SPIRITO

Destato dal sogno perpetuo che avvolge la creazione, il quadrante dello spirito segnalava l'ora delle rivelazione, riflettendo come lo specchio, le infinite dimensioni della realtà capovolta. Era l'alba di un nuovo mondo, battuto violentemente dal sole che spalancava i suoi orizzonti senza fine, animati da nuove individualità nel giuoco eterno delle possibilità creatrici.

Rivelazione della perpetua funzione dell'energia spirituale verso l'evoluzione creatrice.

Rivelazione dell'enigma eterno tra mondo interiore e mondo esteriore.

Rivelazione attraverso la sintesi di percezione pura, della trascendenza della materia e l'immanenza dello spirito.

Rivelazione di un nuovo mondo plastico, sintesi universale dei moti dello spirito materiati nello spazio.

Creazione di una nuova espressione artistica imperniata nella fusione dei rapporti tra materia e spirito, destinata a fissare in una sintesi assoluta l'architettura spirituale dell'anima umana. Sfera d'azione, lo spazio. Aureola metafisica dell'oggetto, esaltata dalle forze della realtà dinamica, dalla geometria, equivalente simbolico della percezione, dal giuoco dei rapporti inferenziali.

DALL'OGGETTIVISMO AL SOGGETTIVISMO

Regno assoluto della creazione. L'opera d'arte plastica non risulta più dai segni dell'illusionismo ottico della realtà apparente ma dal determinismo plastico della realtà trascendente.

Il nuovo alfabeto plastico che scaturisce da una siffatta coscienza

op. cit., in *Prampolini. Dal Futurismo all'Informale*, cit., pp. 127-128.

spirituale, determina una nuova posizione estatica delle arti plastiche che, abbandonando il concetto conseguente del virtuosismo tecnico-formale, attribuito all'opera d'arte, si orienta verso la valorizzazione del dinamismo spirituale.

Traspare l'idea dell'universale spirituale nell'universale plastico. Il segno, la forma, la costruzione, divengono così una nuova realtà psichica¹²⁴.

Risuonano, in queste parole, i principi e le tante diatribe all'interno del futurismo, i loro nessi dialettici col cubismo, gli apporti forniti a quest'ultimo dalla *Section d'Or*, la spiritualità di Dada e i diversi procedimenti di astrazione neoplastica o purista. Ma anche il «*réalisme idéiste*» di Severini e, soprattutto, nello stile di scrittura, gli accenti misteriosofici di Carrà nel *Quadrante dello spirito* e nel *Contributo ad una nuova arte metafisica*, condivisi da De Chirico e da Savinio. Tutto culmina poi nell'assunto: «L'indagine del pensiero in collaborazione con l'indagine estetica contribuiscono a svelare la fisionomia dell'anima, facendola rivivere nello spazio»¹²⁵, assunto che crea una sintesi *a rebour* fino a sanare la divaricazione fra il futurismo 'temporale' o 'storico-temporale' di Papini e Soffici e del gruppo di «Lacerba», e quello 'spaziale' o 'materiale-spaziale' di Marinetti, Boccioni e Sant'Elia.

Ovvero: fra la 'personalità' biografica dell'artista e l'impersonalità impostagli dal mondo industriale, Prampolini realizzava una convergenza, entro un tempo finito, di materiali infiniti, nomadi, visibili dalla soglia-scena dell'opera, materiali in se stessi apparenti e dileguanti, volumetrici e lineari, rutilanti o opachi, attesi o inverosimili, gravitanti intorno (e disponibili) all'Io, al «libero, incondizionato creatore», così da «fissare in una sintesi assoluta l'architettura spirituale dell'anima umana»¹²⁶.

124 Ivi, p.205-206.

125 Ivi, p.205.

126 *Ibidem*.

11. È allora essenziale segnalare che, nel numero di «Noi» del giugno-luglio 1923, tutto dedicato all'arte decorativa futurista, appaiono, per prima cosa, le tavole autografe degli edifici progettati da Sant'Elia [Fig. 1], seguite dalla fotografia di *Forme uniche nella continuità dello spazio* [Fig. 3] di Boccioni, a fare intendere come tutto nascesse da quelle premesse, fertili e incompiute, alle quali tanto altro si era aggiunto, non per negarle, ma per estenderle, precisarle, metterle in pratica come ai loro autori il destino aveva impedito di fare. Si andava dalla centrale elettrica alla decorazione di ambienti, ai mobili, alle suppellettili, alle scenografie e ai costumi per il teatro, ai lumi, al giocattolo e alla cartolina illustrata. Le firme erano, Depero, Balla, De Pistoris, Paladini, Prampolini e persino Picasso¹²⁷.

Non mancava però, fra gli apparati teorici, pur ridotti all'osso, uno scritto di Filippo De Pisis (il più giovane adepto della Metafisica!), intitolato *Il Futurismo e l'arte contemporanea*, in cui si dichiarava che l'influenza del movimento futurista «in Italia e fuori fu molto maggiore di quello che alcuno potrebbe credere»¹²⁸, e che «tutti i nostri più giovani e più vivi artisti sono passati per il futurismo o hanno tentato forme che al futurismo possiamo avvicinare»¹²⁹. Prampolini non faceva mancare nell'occasione due brevi scritti, nei quali sosteneva, nell'uno, la necessità di «trovare la facoltà unica d'espressione dell'arte di domani»¹³⁰, nell'altro, invece, la differenza inconciliabile fra «tradizione formale» e «tradizione spirituale», dichiarandosi nemico della prima a tutto favore della seconda¹³¹.

Dall'Oggettivismo al Soggettivismo tutto poteva essere riscritto ora in ogni ambito culturale, cercando in ogni fenomeno, passato, presente o futuro, un umanesimo plastico [Fig. 16], immanente e trascendente il mondo, che non aveva partizioni disciplinari o categoriali interne, e che l'arte stessa raccoglieva nel modo più compiuto: «Conoscere l'uomo nella complessità della sua opera – si legge

127 «Noi», I (2ª serie), Numero speciale "L'arte decorativa futurista" (giugno-luglio) 1923.

128 Ivi, p. 2.

129 *Ibidem*.

130 Ivi, p. 3.

131 *Ibidem*.

nel successivo numero di «Noi» – è fine della ricerca artistica ed affermazione della unità dell'arte»¹³².

Col 1924, dopo un altro numero fondamentale, dedicato per intero a *Teatro e scena futuriste*¹³³, che, a partire dalla *Atmosfera scenica futurista*¹³⁴, sintetico manifesto prampoliniano, includeva i «balli» russi di Diaghilev e quelli svedesi di De Maré, il teatro cecoslovacco e il teatro plastico olandese, la rivista esauriva il suo compito. Le parole e i concetti non parevano più necessari e le direzioni di marcia erano già state tracciate. L'ultimo numero¹³⁵ apparve, nel 1925, in francese, in occasione della *Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes* di Parigi, ed era un sunto di tutto quanto era avvenuto nell'arte italiana 'futurista' dopo la morte di Boccioni e di Sant'Elia: il che veniva sinteticamente indicato attraverso i nomi di Balla, Depero e Prampolini stesso. Sempre nel 1925, Prampolini si trasferì a Parigi, ove stabilì la propria residenza per oltre un decennio.

12. Dalla fine della rivista avrebbe avuto ancora oltre trent'anni di lavoro (morì improvvisamente a Roma nel 1956). Non è dunque possibile giudicare, nel 1925, un percorso che sarebbe stato comunque lungo. Ma nelle opere riconducibili alla pittura, eseguite fino a tutti gli anni trenta e oltre, si coglie un affinamento progressivo di parti, ottenuto per contrasti, deformazioni e sospensioni formali, che non concludono mai nel gioco puramente estetico di un Balla o di un Depero. Osservarle dà spesso l'idea di compiere un viaggio oltre la terra, ma continuando a avvertire una pur attenuata legge di gravità. I volumi dei corpi si restringono, immaginari paesaggi si staccano da se stessi e una roccia vola, come in *Forme forze nello spazio* (1934) [Fig. 16], dove il tronco di un albero si spacca non più radicato a terra, e si muta in un residuale torso (*I funerali del Romanticismo*, 1934). Altrove una testa femminile si contrare, rivelan-

132 W. Deonna, *L'unità dell'arte*, «Noi», 1 (2° serie), (agosto) 1923, p. 3.

133 «Noi», 1 (2° serie), 6.7.8.9., *Numero speciale "Teatro e scena futuriste"*, 1924.

134 Ivi, p. 6.

135 Ivi, «Noi», 1 (2° serie), 10.11.12, *Numéro consacré aux peintres futuristes: Balla Depero Prampolini*, (Paris) 1925.

dosi il nucleo di un atomo, *Quanta* (1941) [Fig. 17], mentre la falda del cappello si fa un embrione anodino o una pianura ove si eleva un monte (*Trasfigurazione di una testa*, 1940). Si percepisce l'aprirsi di un teatro cosmico ove corpi umani sono incastonati entro scogli di quarzo, in una sorta di classicismo senza peso [Fig. 18]. Torna in mente Boccioni che voleva usare «affiches luminose, architettura meccanica, grattacieli, dreadnought e transatlantici, vita notturna, vita delle pietre e dei cristalli, occultismo, magnetismo, velocità, automobili e aeroplani, ecc.»¹³⁶, ma tutto è immerso, progressivamente, in una idea leopardiana di «interminati spazi e profondissima quiete», intorno a un Io 'tolemaico', estasi di puri motivi formali e pensieri senza contenuto, in cui 'materia' e 'percezione della materia' sono le ali alternative di una solitaria 'ascesa'.

Cercando equilibri sempre più complessi [Fig. 19], Prampolini dialogò ancora, come aveva già fatto, con le correnti artistiche del suo tempo, e cercò di difendere il proprio lavoro e quello altrui dai deliri autoritari del fascismo, riuscendo a sventare l'allestimento, in Italia, di una mostra come quella dell'«arte degenerata» voluta, nel 1937, in Germania dal regime nazista. Il suo immaginario [Fig. 20] ricorda, nell'*entre deux guerres*, quello cinematografico di Fritz Lang in *Metropolis* (1927), i quadri narrativi ucronici di Ernst Jünger ne *Il cuore avventuroso* (1929), e i testa-coda, fra la psiche moderna e i miti, del teatro di Massimo Bontempelli o di Luigi Pirandello. Dopo la «fossa fuia» del 1939-45, se ne sarebbero avvalsi, pur con intenti opposti e da sfasati punti d'inizio, due grandi artisti come Lucio Fontana e Alberto Burri.

136 Cfr. *supra*, nota 7.

POST SCRIPTUM

Dunque, al lettore che sia giunto fin qui, voglio dire che anche in Prampolini, pur in modo assai diverso da come, nel primo saggio di questo libro, abbiamo visto evolvere il futurismo in rapporto alla storia dell'arte, si nota l'attività di un centro che produce una sintesi, e che assume il presente come visione con-temporanea di tutto il passato e della realtà stessa, ponendosi però a un livello superiore a entrambi. Segno che lo «spettro nella macchina», cioè l'essenza soggettiva del futurismo, è stata determinante sia nel tempo di nascita dell'«Avanguardia» che in quello del «Ritorno all'ordine» e oltre, ovvero ha costituito una espressione dell'«Io-moderno», la cui genesi ricostruiremo in un saggio storico che verrà presto pubblicato per i tipi di questo Editore.

Il tempo rende chiaro come, di là da ogni pretesa rottura, vi sia una continuità essenziale fra i secoli e al loro interno e che il significato di ogni rivoluzione è di attuare una restaurazione di valori, e persino di valori che non hanno avuto una precedente affermazione. Sembra quest'ultima una dichiarazione capziosa, ma non lo è. Essa allude alla aperta risonanza di forme che la memoria umana proietta nella storia secondo impulsi emergenti dal variabile filtro della coscienza. L'arte è il più completo e indeterminato di tali impulsi e per questo la sua storia è così mutevole.

In tale storia il principale merito del futurismo è stato di essere un mezzo e non un fine, una «gnosi», si è già detto, condizionata soprattutto dalle effettive capacità espressive dei suoi seguaci, ortodossi o eretici, sia artisti che critici. Le vicende di cui ci siamo occupati sarebbero state altrimenti letteralmente im-possibili, invece si sono verificate e hanno lasciato una traccia durevole.

Nelle opere degli artisti della seconda metà del XX secolo, fino ai nostri giorni risuonano ancora gli estremi di tutte le divisioni o dei programmi riunificatori emersi nei primi decenni di quel secolo. Abbiamo bisogno perciò di una storiografia che superi le apparenze e i sanfedismi portatori di inutili riduzioni e perdite. Per l'arte vale quello che Abraham J. Heschel ha scritto dell'uomo: ogni tentativo

di dedurre la sua natura, «si riduce all'estrazione di un'immagine che vi era già originariamente insita».

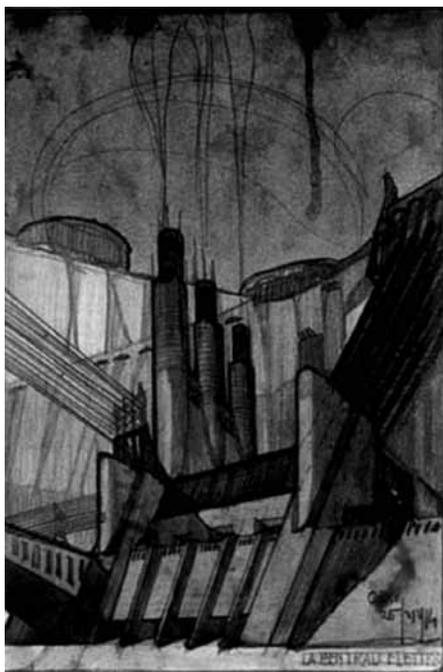


Fig. 13: A. Sant'Elia, *la centrale elettrica*, 1914

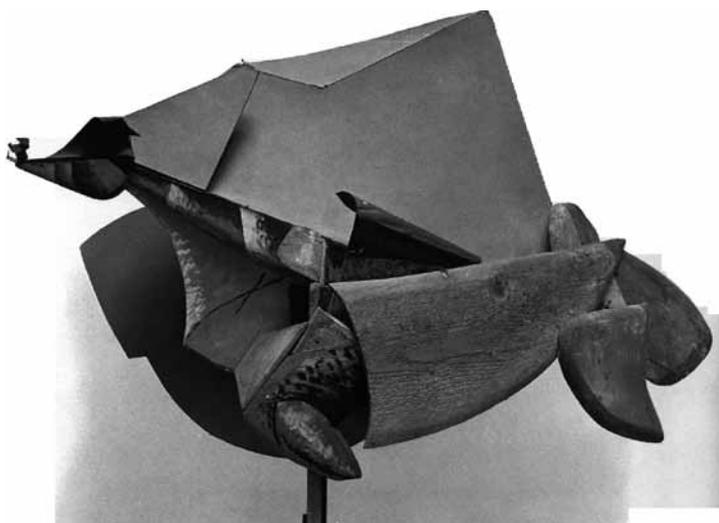


Fig. 14: U. Boccioni, *Cavallo+Cavaliere+Case*, 1914, Fondazione Peggy Guggenheim Collection, Venezia



Fig. 15: E. Prampolini, *Béguinage*, 1914

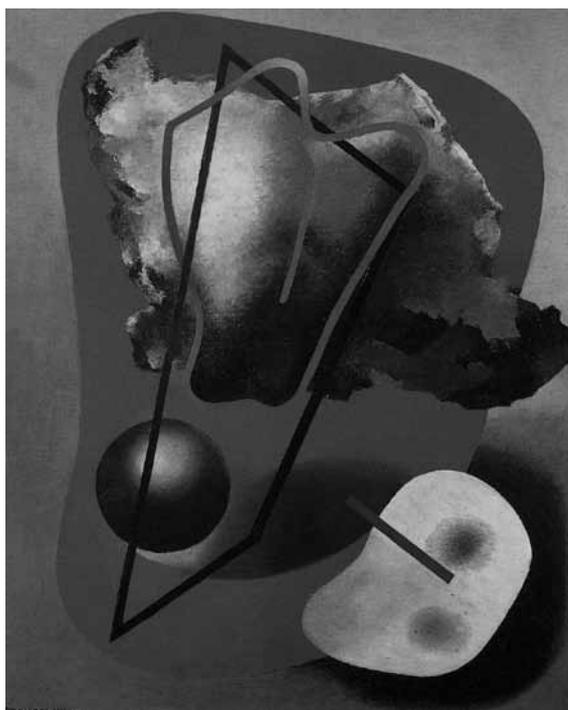


Fig. 16: E. Prampolini, *Forme forze nello spazio*, 1932, collezione privata, Lugano

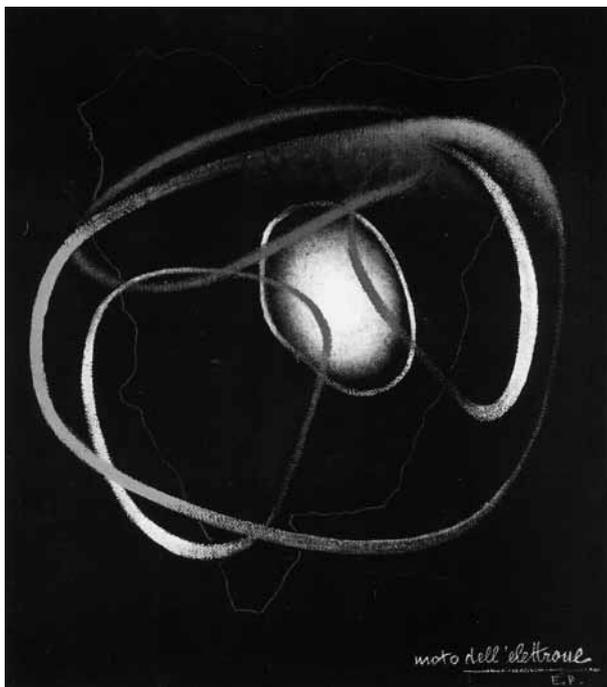


Fig. 17: E. Prampolini, *Quanta A (moto dell'atomo)*, 1941, Fiorella La Lumia, Milano.

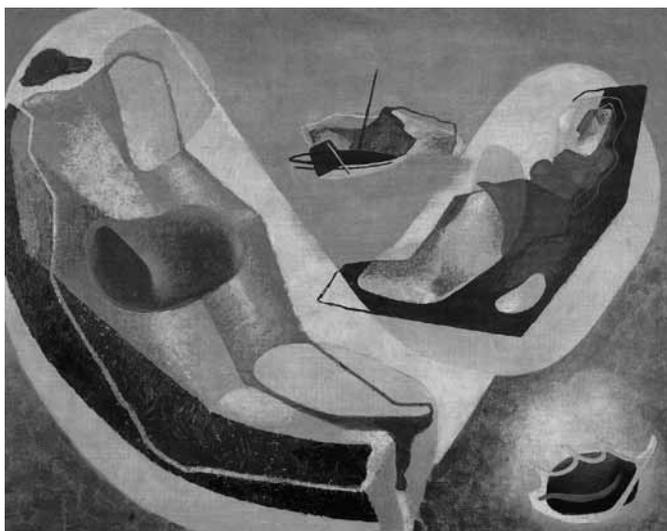


Fig. 18: E. Prampolini, *Due figure al sole*, 1941-42, FBF, Milano

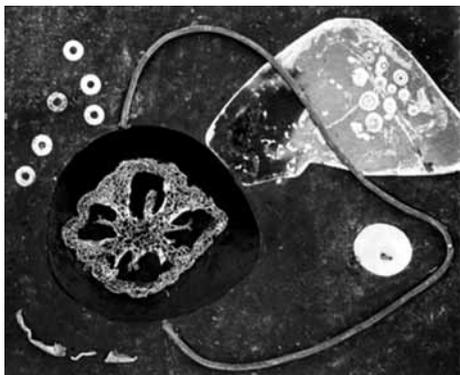


Fig. 19: E. Prampolini, *Automatismo polimaterico*, 1940, Galleria Moderna, Milano



Fig. 20: E. Prampolini, scenografie del *Mandarin meraviglioso* di B. Bartók, 1942

Senza fine

«La spettro nella macchina», cioè l'essenza del futurismo, si rivela, come si è visto, determinante in vario modo per le sorti dell'arte italiana. 'Avanguardia' e 'Ritorno all'ordine' sono in esso, si potrebbe dire, operanti a priori, cosicché il 'prima' e il 'dopo' in senso storico vanno cercati, in realtà, alle spalle del secolo XX nel suo insieme. Vi è stato, infatti, un lungo periodo di gestazione dell'Io-moderno, non solo a partire dall'Io-romantico, ma da basi precedenti anche a quest'ultimo, basi che saranno chiarite dalla ricerca diacronica intitolata Saggio sul fondamento storico dell'arte contemporanea, che apparirà in un prossimo futuro per i tipi del presente Editore. Il passare del tempo rende chiaro che, di là da ogni pretesa discontinuità o rottura insanabile, vi è invece una continuità essenziale fra i secoli e le forme assunte dalla cultura in senso lato, e che il significato di ogni rivoluzione è quello di attuare una restaurazione di valori, e persino di valori che non hanno avuto una precedente affermazione. Sembra questa una dichiarazione capziosa, ma non lo è. Essa allude all'aperta risonanza di forme che la memoria umana reca in sé e che scopre nella storia sia come atti materiali che come impulsi creativi emergenti dal variabile filtro della coscienza. L'arte è il più completo e indeterminato di tali impulsi e per questo la sua storia è così complessa e sempre mutevole.

In tale storia il principale merito del futurismo è stato di essere un mezzo e non un fine, quasi un'algebra condizionata soprattutto dalle effettive capacità espressive dei suoi adepti, ortodossi o eretici, sia artisti che critici d'arte. Le vicende di cui ci siamo occupati sarebbero state altrimenti letteralmente impossibili, invece si sono verificate e hanno lasciato una durevole traccia non solo in termini formali. Nelle opere di Fontana e di Burri, in un altro tempo storico e con altri mezzi espressivi, risuonano gli estremi di tutte le dispute e dei programmi riunificatori emersi nella prima metà del secolo XX, e lo stesso avviene per gli artisti che li hanno seguiti fino al nostro tempo. Abbiamo bisogno di una cultura estetica e di una

storiografia dell'arte che uniscano, superando le apparenze e i sanfedismi, sempre apportatori di riduzioni e di perdite che non giovano, in realtà, a nessuno. Da qualche parte c'è sempre chi sta facendo qualcosa che i più non ammettono e non consentono. Queste pagine sono dedicate a quell'ignoto e a chi poi farà il contrario di quanto egli sta facendo.

TESTI CITATI

Cataloghi e monografie

Antonio Sant'Elia. L'architettura disegnata. Catalogo della mostra (Venezia, settembre-novembre 1991), a cura di L. Caramel, M. De Michelis, A. Longatti, G. Romanelli, Marsilio, Padova 1991.

Arte Italiana. Presenze 1900-1945. Catalogo della mostra (Venezia, aprile-novembre 1989), a cura di G. Celant e P. Hulten, Bompiani, Milano 1989.

Boccioni, presentazione di A. Palazzeschi, apparati critici e filologici di G. Bruno, Rizzoli, Milano 1969.

Carrà. Dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico, presentazione di P. Bigongiari, apparati critici e filologici di M. Carrà, Rizzoli, Milano 1970.

Cézanne a Firenze. Due collezionisti e la mostra dell'impressionismo nel 1910. Catalogo della mostra (Firenze, marzo-luglio 2007), a cura di F. Bardazzi, Mondadori/Electa, Milano 2007.

Continuità dell'avanguardia in Italia. Enrico Prampolini (1894-1956). Catalogo della mostra (Modena gennaio-marzo, 1978), introduzione di N. Ponente (saggi di G. Lista, F. Menna, A. Perilli), Comune di Modena 1978.

Divisionismo nella pittura italiana (II), a cura di F. Bellonzi, F.lli Fabbri, Milano 1967.

Futurismo a Firenze (II) 1910-1920. Catalogo della mostra (Firenze, febbraio-aprile 1984), a cura di F. Bagatti, G. Manghetti e S. Porto, Sansoni, Firenze 1984.

Futurismo 1909-2009. Velocità+Arte+Azione. Catalogo della mostra (Milano, febbraio-giugno 2009), a cura di G. Lista e A. Masoero, Skira, Milano 2009.

Futurismo. Avanguadiavanguardia. Catalogo della mostra (Parigi, ottobre 2008-gennaio 2009; Roma, febbraio-maggio 2009; Londra, giugno-settembre 2009), a cura di D. Ottinger, Éditions du Centre Pompidou, Parigi/5 Continents Editions, Milano 2009.

Futurismo nelle avanguardie (Il). Atti del Convegno internazionale (Milano, 4-6 febbraio 2010), a cura di W. Pedullà, Edizioni Ponte Sisto, Milano 2010.

Medardo Rosso, a cura di P. Mola e F. Vittucci, Museo Medardo Rosso, Barzio (LC)/Skira, Milano 2009.

Prampolini. Dal Futurismo all'Informale. Catalogo della mostra (Roma, marzo-maggio 1992), a cura di E. Crispolti con la collaborazione di R. Siligato, Carte Segrete, Roma 1992.

Roma 1918-1943. Catalogo della mostra (Roma, aprile-luglio 1998), a cura di F. Benzi, G. Mercurio e L. Prisco, Viviani Editore, Roma 1998.

Simbolismo (Il). Da Moreau a Gauguin a Klimt. Catalogo della mostra (Ferrara, febbraio-maggio 2007; Roma, giugno-settembre 2007), a cura di G. Lacambre, con la collaborazione di L. Capodiecchi e D. Lobstein, Ferrara Arte Editore, Ferrara 2007.

Soffici, immagini, documenti (1879-1964), a cura di L. Cavallo, Vallecchi, Firenze 1986.

Riviste

«Athenaeum» 1798-1800, a cura di G. Cusatelli, traduzione italiana integrale, con note e apparati critici di E. Agazzi e D. Mazza, Sansoni, Milano 2000.

«Lacerba» Firenze 1913-15. Riproduzione anastatica conforme all'originale, Archivi d'arte del XX secolo (Roma) e Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1970.

«Noi» Raccolta internazionale d'arte d'avanguardia. Ristampa anastatica dell'edizione originale 1917-1925, con *Nota critica* di B. Sani, Studio per le edizioni scelte, Firenze 1974.

«Valori Plastici» Rivista d'arte. Roma 1918-12. Riproduzione anastatica conforme all'originale, Archivi d'arte del XX secolo (Roma) e Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1970.

«Voce, La» Firenze, annate 1908-1914; 1914-1916.

Repertori critici, documenti, epistolari

Anceschi, Luciano, *Da Ungaretti a D'Annunzio*, Il Saggiatore, Milano 1976.

Id., *Gli specchi della poesia*, Einaudi, Torino 1989.

Apollinaire, Guillaume, *I pittori cubisti. Meditazioni estetiche* (1912), Abscondita, Milano 2003.

Arcangeli, Francesco, *Dal romanticismo all'informale. Lezioni accademiche 1970-71*, prefazione di R. Barilli, Minerva Edizioni, Bologna 1976.

Archivi del futurismo, a cura di M. Drudi Gambillo e T. Fiori, 2 voll. De Luca / Mondadori (edizione congiunta), Roma / Milano 1986.

Asor Rosa, Alberto, *Il «multanime» e il «fanciullo», ovvero come una ricerca decadente non diede vita a una letteratura decadente*, in *Storia d'Italia*, coordinata da R. Romano e C. Vivanti, IV, 2, *Dall'Unità a oggi*, Einaudi, Torino 1975, pp. 1079-1098.

Id., *Un'avanguardia anche per noi. Milano alla riscossa*, in *Storia d'Italia*, cit., pp. 1290-1301.

Avventura Dada (La), a cura di G. Hugnet, Mondadori, Milano 1977.

Bahr, Hermann, *Il superamento del naturalismo*, a cura di G. Tateo, SE, Milano 1994.

Baudelaire, Charles, *Il pittore della vita moderna (1863)*, in *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, introduzione di G. Macchia, Mondadori, Milano 1973, pp. 931-978.

Berenson, Bernard – Longhi, Roberto, *Lettere e scartafacci 1912-1957*, a cura di C. Garboli e C. Montagnani, con un saggio di G. Agosti, Adelphi, Milano 1993.

Bibliografia di Roberto Longhi, a cura di A. Boschetto, con una premessa di U. Middeldorf e otto disegni di Roberto Longhi, Istituto Longhi / Sansoni, Firenze 1973.

Bobbio, Aurelia, *Le riviste fiorentine del principio del secolo (1903-1916)*, Sansoni, Firenze 1936.

Boccioni, Umberto, *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Z. Birolli, prefazione di M. De Micheli, Feltrinelli, Milano 1971.

Id., *Pittura e scultura futuriste* (1914), a cura di Z. Birolli, con uno scritto di M. De Micheli, Abscondita, Milano 2006.

Bodei, Remo, *La macchina del mito. Da Sorel al futurismo* in atti del convegno *Futurismo nelle avanguardie*, cit., pp. 181-188.

Boni, Massimo, *Oriani e La Voce*, Ed.I.M, Bologna 1988.

Calvesi, Maurizio, *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Laterza, Bari 1998.

Carrà, Carlo – Soffici, Ardengo, *Lettere 1913-1929*, a cura di M. Carrà e V. Fagone, Feltrinelli, Milano 1983.

Carrà, Carlo, *Tutti gli scritti*, a cura di M. Carrà, con un saggio di V. Fagone, Feltrinelli, Milano 1978.

Id., *La mia vita* (1945), a cura di M. Carrà, SE, Milano 1997.

Cavallaro, Anna, *Il Cavaliere Azzurro e l'Orfismo*, in *L'arte nella società*, collana diretta da M. Calvesi, Fabbri, Milano 1976.

Cianci, Giovanni, «Ce déplorable Ruskin». *Filippo Tommaso Marinetti 'versus' John Ruskin*, in *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, a cura di D. Lamberini, Nardini Editore, Firenze 2006, pp. 83-94.

Courthion, Pierre, *Enrico Prampolini*, in «Quaderni della Quadriennale nazionale d'arte di Roma», Istituto Grafico Tiberino di L. De Luca, Roma 1957.

Cresti, Roberto, *Ardengo Soffici: il valore plastico dell'estetica futurista*, in *Città, avanguardie, modernità e modernismo*, a cura di M. Camboni e A. Gargano, EUM, Macerata, 2008, pp. 29-81.

Id., *La leggerezza del Cavaliere Azzurro*, in *Storia delle Marche nell'età contemporanea*, I, 1, 2012, pp. 190-198.

Id., *La Trasparenza dei baffi. Marcel Duchamp e la Gioconda*, Le Ossa, Ancona, 2012.

Crispolti, Enrico, *Giulio Evola. Retrospectiva di dipinti dal 1918 al 1921*, Galleria La Medusa, Roma, 1963.

Id., *Dada a Roma. Contributo alla partecipazione italiana al Dadaismo*, «Palatino», XII (4°serie), 1, 1968, pp. 42-54.

Id., *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Celebes Edizioni, Trapani 1969.

Id., *Una presenza futurista incontestabilmente consistente*, in *Roma 1918-1943*, cit., pp. 39-58.

D'Ors, Eugenio, *Del Barocco*, a cura di L. Anceschi, Rosa e Ballo Editori, Milano 1945.

Damigella, Anna Maria, *Divisionismo e Simbolismo*, in *Arte Italiana. Presenze 1900-1945*, cit., pp. 37-49.

De Grada, Raffaele, *Introduzione a Lacerba*, Mazzotta, Milano 1970.

De Robertis, Giuseppe, *Scrittori del Novecento*, Le Monnier, Firenze 1940.

Debenedetti, Giacomo, *Il romanzo italiano del Novecento*, Garzanti, Milano 1987.

Duchamp, Marcel, *Scritti*, a cura di M. Sanouillet, con uno scritto di A. Bonito Oliva, Milano, Abscondita, 2005.

Eliot, Thomas Stearn, *The Sacred Wood* (1920), Butler & Tanner Ltd, Frome and London 1976.

Evola, Julius, *Arte astratta:/ posizione teorica/ 10 poemil/ 4 composizioni*, «Collection Dada», Roma 1920.

Id., *Scritti sull'arte d'avanguardia*, (1917-1931), a cura di E. Valento, Fondazione Julius Evola, Roma, 1994.

Focillon, Henri, *Vita delle forme* (1934), Einaudi, Torino 1990.

Fossati, Paolo, *Il primo Prampolini*, in Id., *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Einaudi, Torino 1977, pp. 57-61.

Id., «*Valori Plastici*» 1918-1922, Einaudi, Torino 1981.

Galasso, Giuseppe, *Giolitti e l'età giolittiana*, in *Arte Italiana. Presenze 1900-1945*, cit., pp. 23-35.

Gauguin, Paul, *Noa-Noa* (1893), prefazione di V. Segalen, Passigli Editori, Firenze 1991.

Id., *Scritti di un selvaggio*, a cura di M. Brusa, con un saggio di V. Segalen, TEA, Milano 1996.

Golding, John, *Storia del Cubismo: 1907-1914*, Mondadori, Milano 1973.

Kandinsky, Wassily e Marc, Franz, *Il Cavaliere Azzurro* (1912), SE, Milano 1988.

Kandinsky, Wassily, *Lo spirituale nell'arte* (1912), a cura di E. Pontiggia, SE, Milano 1989

Id., *Sguardi sul passato* (1913), a cura di M. Milani, SE, Milano 1999.

Lista, Giovanni, *Gli scritti di Prampolini attinenti al teatro*, in *Prampolini. Dal Futurismo all'Informale*, cit., pp. 144-149.

Id., *Prampolini scenografo*, in *Prampolini. Dal Futurismo all'Informale*, cit., pp. 108-143.

Id., *Le fonte italiane del futurismo*, in *Futurismo. Avanguardia-avanguardie*, cit., pp. 42-51.

Longhi, Roberto, *Scritti giovanili 1912-1922*, Sansoni, Firenze 1961.

Id., *Ricordo di Enrico Reycend*, in Id., *Da Cimabue a Morandi, saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, Mondadori, Milano 1973, pp. 1035-1050.

Lux, Joseph August, *Estetica dell'ingegneria*, in *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*, a cura di T. Maldonado, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 96-114.

Marchetti, Giuseppe, *'La Voce'. Ambiente, opere, protagonisti*, Vallecchi, Firenze 1994.

Marconi, Beatrice, *Il marciapiede del pittore. Gallerie romane, in Roma 1918-1943*, cit., pp. 59-72.

Marinetti, Filippo Tommaso, *Taccuini 1915/1921*, a cura di A. Bertoni, Il Mulino, Bologna 1987.

Masoero, Ada, *Prima del futurismo. Milano fra Otto e Novecento*, in *Futurismo 1909-2009. Velocità+Arte+Azione*, cit., pp. 23-66.

Melograni, Carlo, *Architettura italiana sotto il fascismo. L'orgoglio della modestia contro la retorica del monumentale 1926-1945*, Bollati

Boringhieri, Torino 2008.

Menna, Filiberto, *Enrico Prampolini*, De Luca, Roma 1967.

Muthesius, Hermann, *L'importanza delle arti applicate*, in *Tecnica e cultura*, cit., pp. 80-95.

Onofri, Massimo, *Il secolo plurale. Profilo di storia letteraria novecentesca*, Avagliano Editore, Roma 2010.

Papini, Giovanni, *L'esperienza futurista*, a cura di L. Baldacci, Vallecchi, Firenze 1981.

Id., *Un uomo finito* (1913), Vallecchi, Firenze, 1952.

Paris, Robert, *La pittura futurista*, in *Storia d'Italia*, cit., IV, 1, pp. 697-705.

Patrizi, Giorgio, *La «lettura» dell'arte*, in *Storia dell'arte italiana. Parte terza. Situazioni momenti indagini*, III, *Conservazione falso restauro*, a cura di F. Zeri, Einaudi, Torino 1981.

Per conoscere Marinetti e il futurismo, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1973.

Prezzolini, Giuseppe, *La Voce – 1908-1913. Cronaca, antologia e fortuna di una rivista*, Rusconi, Milano 1974.

Raimondi, Ezio, *Il testimone come attore*, in F. T. Marinetti, *Taccuini 1915/1921*, cit., pp. XXXVII-LVII.

Richard, Claude, *Edgar Allan Poe journaliste et critique*, Librairie C. Klincksiek, Montpellier 1978.

Richter, Mario, *La formazione francese di Ardengo Soffici*, Vita e pensiero, Milano 1969.

Rodriguez, Jean François, *La réception de l'impressionisme à Florance. Prezzolini et Soffici maitres d'œuvre de la "Prima esposizione italiana dell'impressionismo francese e delle sculture di Medardo Rosso"*, Ist. Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venezia 1994.

Ruskin, John, *Pittori moderni*, 2 voll., Einaudi, Torino 2004.

Severini, Gino, *Dal cubismo al classicismo: estetica del compasso e del numero*, a cura di E. Pontiggia, SE, Milano 1997.

Id., *La vita di un pittore*, con uno scritto di M. Fagiolo dell'Arco, Abscondita, Milano 2008.

Slataper, Scipio, *Ibsen (1917)*, invito alla lettura di R. Jacobbi, Vallecchi, Firenze 1977.

Soffici, Ardengo, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del sul tempo*, voll. III e IV, Firenze 1954-55.

Id., *Opere*, voll. I e II, Vallecchi, Firenze 1959-64.

Tucker, Paul, *John Ruskin, Roberto Longhi e l'«intonazione» del colore*, in *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, cit., pp. 247-269.

Tzara, Tristan, *Scoperta delle arti cosiddette primitive*, a cura di V. Birolli, Abscondita, Milano 2007.

Ungaretti, Giuseppe, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Mondadori, Milano 1974.

Valéry, Paul, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci (1895)*,

seguito da Nota e digressione, SE, Milano 1996.

Van de Velde, Henry, *Arte e industria* (1911), in *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*, cit., pp. 131-136.

Opere filosofiche, letterarie, storiche

Benn, Gottfried, *L'Io moderno* (1920), in *Lo smalto sul nulla*, Adelphi, Milano 1992, pp. 11-26.

Castronovo, Valerio, *La fase espansiva in età giolittiana*, in *Storia d'Italia*, cit., IV, 1, pp. 130-139.

Conrad, Joseph, *Cuore di tenebra*, introduzione di S. A. Reid, Rizzoli, Milano 1996.

Chateaubriand, François-René de, *Génie du Christianisme* (1802), 2 voll., chronologie et introduction par P. Reboul, Garnier Flammarion, Paris 1966.

Croce, Benedetto, *Storia d'Italia 1871-1915*, Laterza, Bari 1928.

Evola, Julius, *Il cammino del Cinabro* (1963), Scheiwiller, Milano 1972.

Id., *Teoria dell'individuo assoluto* (1925), Mediterranee, Roma 1973.

Id., Julius, *Fenomenologia dell'individuo assoluto*, Mediterranee, Roma 1974.

Foscolo, Ugo, *Il Tomo dell'Io, seguito dal Didimo Chierico*, a cura di A. Soffici, Carabba, Lanciano 1910.

Garin, Eugenio, *Cronache di filosofia italiana*, vol. 1, 2 voll., Laterza, Bari 1975.

Goethe, Johann, Wolfgang, *La vocazione teatrale di Wilhelm Meister* (1796), introduzione di N. Sàito, Garzanti, Milano 2010.

Ibsen, Henrik, *Drammi*, 2 voll., vol. 1, presentazione di A. Farinelli, Garzanti, Milano 1951.

Kierkegaard, Søren, *In vino veritas* (1845, con l'aggiunta del *Più infelice* e *Diapsalmata*, traduzione dall'originale e introduzione di K. Ferlov, Carabba, Lanciano 1910.

Löwith, Karl, *Da Hegel a Nietzsche* (1941), Einaudi, Torino 1982.

Löwith, Karl, *Storia e fede*, Laterza, Bari 1985.

Novalis, *Frammenti*, a cura di G. Prezzolini, Carabba, Lanciano 1922.

Novalis, *Frammenti (1795-1800)*, a cura di E. Paci, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1948.

Pascoli, Giovanni, *Il fanciullino* (1897), introduzione e cura di G. Agamben, Feltrinelli, Milano 1992.

Presocratici (I). Frammenti e testimonianze, a cura di A. Pasquinelli, Einaudi, Torino 1976.

Rider Aggard, Henry, *She* (1887), Wordsworth Editions Limited, Ware 1995.

Schiller, Friedrich, *Educazione estetica* (1795), a cura di A. Negri, Armando, Roma 1976.

Stevenson, Robert Louis, *Lo strano caso del dottor Jekyll e il signor Hyde* (1886), Rizzoli, Milano 2010.

Stirner, Max, *L'unico e la sua proprietà* (1845), con un saggio di R. Calasso, Adelphi, Milano 1979.

Verne, Jules, *Il giro del mondo in 80 giorni* (1873), introduzione di L. Malerba, Rizzoli, Milano 2009.

finito di stampare
nel mese di gennaio 2013
presso Digital Team – Fano (PU)

**Due saggi
indipendenti
l'uno dall'altro.
Al centro
di entrambi
un'interpretazione
originale
del futurismo
italiano.**

Il primo, *Antico futuro*, segue tracce prevalentemente fiorentine, legate a «La Voce» (1908-1916) e a «Lacerba» (1913-1915); il secondo, *Le ali della materia*, esamina le vicende della rivista «Noi» (1917-1925), di Enrico Prampolini, nata dal proposito di unificare tutti i linguaggi delle avanguardie (anche i più ostici, come quello dadaista) ed esperienze di pittura ritrovata come la Metafisica.

Lo spettro nella macchina è l'io-moderno, fondamento di un genio 'contemporaneo', che si affranca dalle caratteristiche materiali più invadenti della società industriale. Tutti gli ideali futuristi precorrono infatti la macchina, la attraversano, ritrovano la loro forma e il loro senso originari al di là di essa, risultando determinanti per tutta l'arte del Novecento.

Nei confronti del movimento fondato da Marinetti si è compiuto spesso l'errore che Baudelaire imputava ai critici come ai seguaci del romanticismo: «Il romanticismo non sta precisamente nella scelta dei soggetti [...] ma nel modo di sentire. Essi l'hanno cercato di fuori mentre è solo di dentro che era possibile trovarlo».

■ Roberto Cresti

È docente di Storia dell'arte contemporanea e di Storia delle arti del Novecento all'Università di Macerata. Dal 1991 al 1997 ha insegnato Storia dell'arte ed Estetica presso le Accademie di Belle Arti di Bologna, Macerata, Urbino. Dal 2001 al 2009 è stato titolare della cattedra di Estetica e dell'insegnamento di Filosofia dell'immagine all'Accademia di Belle Arti di Macerata. Ha pubblicato cataloghi e saggi sull'arte e la letteratura dell'Ottocento e del Novecento, tra cui i recenti: *La trasparenza dei baffi. Marcel Duchamp e la Gioconda*, Ancona, Le Ossa Editrice, 2011; *Antico Futuro. Metamorfosi di un'avanguardia*, Ancona, Le Ossa Editrice, 2012; *L'ombra di Tagete. Francesco Rovello opere 1979-2009*, Macerata, EUM, 2013. Ha tradotto i sonetti e le odi di John Keats rispettivamente per gli editori Garzanti e Pendragon.

ISBN 978-88-906056-4-2

€ 14.00