

Visioni della Grande guerra

a cura di Ilaria Biagioli e Marco Severini

Marsilio

L'opera è stata realizzata con il contributo dell'Associazione di Storia Contemporanea, della Fondazione Romolo Murri di Urbino, e della sezione A.M.I. di Senigallia

© 2015 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

Prima edizione (POD): 2015

ISBN 978-88-317-2259-9

www.marsilioeditori.it

Realizzazione editoriale Studio Polo 1116, Venezia

Indice

- 7 Introduzione
di *Ilaria Biagioli* e *Marco Severini*
- 9 La visione degli storici
di *Marco Severini*
- 26 Effetti della Grande guerra sulle arti
di *Roberto Cresti*
- 45 La visione degli intellettuali. Cattolici francesi in Spagna
di *Ilaria Biagioli*
- 62 Bertrand Russell e l'opposizione alla Grande guerra
Il circolo virtuoso tra pensiero e azione
di *Silvia Pterosara*
- 75 Linguaggio cinematografico, film storico
e visioni della Prima guerra mondiale
di *Roberto Ferretti*
- 91 I giornalisti e la guerra
di *Alessia Pongetti*
- 104 La guerra dei fanti
di *Costantino Di Sante* e *Teresa Trivellin*
- 125 La visione delle donne
di *Silvia Serini*
- 139 I memorialisti
di *Omar Colombo*

- 157 Indice dei nomi

Effetti della Grande guerra sulle arti

di Roberto Cresti

Una generazione, che era andata ancora a scuola con il tram a cavalli, stava sotto il cielo aperto in un paesaggio in cui niente era rimasto immutato tranne le nuvole.

WALTER BENJAMIN

IN LIMINE

Qualunque sia l'orientamento che si vuole seguire per riflettere sugli effetti che la Grande guerra ha avuto sulle arti, in particolare visive, se, cioè, si intenda riconoscere in essa un ostacolo invalicabile, o, invece, un evento che, nonostante le perdite di ogni sorta, è risultato per le arti stesse di stimolo, converrà partire dalle osservazioni di Massimo Bontempelli (che della guerra aveva avuto una diretta esperienza)¹, le quali ruotano e allargano il loro raggio intorno a un centro concettuale costituito dalla presa d'atto che il Novecento «non comincia che un poco dopo la guerra»², quando cioè tutti i conflitti culturali ed estetici accessi nel corso del XIX secolo, in specie negli ultimi decenni, avevano trovato un esaurimento procurato dalla enormità dei fatti. È la stessa coscienza che si ritrova in tutte le nazioni passate attraverso quella prova del fuoco, anzitutto, europea; e da essa partiremo per trattare delle risposte, necessarie o libere, o libere perché necessarie, che, dopo il 1918, si ravvisano, nell'arte, in Italia, Germania, Francia, Gran Bretagna e persino, oltre l'Atlantico, negli Stati Uniti.

BASE PER ALTEZZA

L'idea della nascita del XX secolo attraverso le vicende belliche ebbe, in Italia, tanta fortuna da trasformarsi nella pietra angolare su cui Benito Mussolini costruì la ragione storica del regime fasci-

sta. Egli aveva avuto, fin dal 1917, al suo fianco Margherita Sarfatti, ideatrice del *Novecento italiano*³, il movimento artistico che diede al futuro Duce una patente culturale e un'immagine "rispettabile" presso la borghesia nazionale. Dalla pittura dei primi adepti del *Novecento* (Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Gian Emilio Malerba, Piero Marussig, Ubaldo Oppi e Mario Sironi)⁴, riunitisi dal 1921 nella galleria milanese Pesaro, aveva preso corpo infatti uno stile destinato a trapassare nell'ideologia del regime come ricerca di un ordine che intendeva essere nuovo e tradizionale, ma soprattutto radicato nel territorio e nella storia d'Italia. Un proposito di cui Mussolini stesso si faceva latore presso l'opinione pubblica, e che adombrava la costruzione, con ogni mezzo, di una piramide gerarchico-plastica che avrebbe riunito in un solo "fascio" tutte le forze migliori della nazione⁵.

Inaugurando nel 1926 a Milano la prima grande rassegna del *Novecento italiano* (i cui aderenti erano divenuti nel frattempo 110!), Mussolini, dopo aver affermato che il nuovo secolo era iniziato soltanto «da sette anni», dichiarava di avere riconosciuto nelle opere esposte «gli eventi che ognuno di noi ha vissuto – guerra e fascismo», come se essi costituissero uno spartiacque rispetto all'epoca precedente, tanto da avere generato, negli artisti, «una severa disciplina interiore», e, con essa, «la decisione e la precisione del segno, la nitidezza e la ricchezza del colore, la solida plasticità delle cose e delle figure»⁶. La Sarfatti, curatrice della mostra, l'aveva già preceduto, nel 1922, scrivendo: «Io sento divenire in Italia qualcosa di solido, di definitivo e duraturo, un'arte dalle finalità disinteressate sì, ma aderenti alla realtà e robuste, come l'arco etrusco e romano, che è la creazione più genuina e universale insieme del nostro popolo»⁷.

L'abilità della madrina del *Novecento*, che di Mussolini fu agli inizi la più stretta collaboratrice e ispiratrice, era stata inoltre di cogliere, come le avevano suggerito le posizioni teoriche di Sironi e di altri pittori⁸, una saldatura fra il fascismo e l'arte di avanguardia d'anteguerra, in particolare, per ragioni di evidente amor patrio, il futurismo, nel cui contesto il nesso fra estetica e società era stato messo a fuoco fin dagli inizi. Quel nesso, anzi, costituiva un preciso carattere futurista, alla cui definizione avevano contribuito, in

modo spesso "reclamistico" e superficiale, il suo ideatore, Filippo Tommaso Marinetti, e, in modi altrimenti profondi, Umberto Boccioni e Antonio Sant'Elia. I quali avevano riconosciuto nella società il vero «pittore della vita moderna»⁹. La morte in guerra di entrambi, avvenuta nel 1916, aveva impedito che essi potessero tradurre in pratica i loro ideali, ma si può ricordare che l'idea d'un coinvolgimento collettivo nella costruzione della "nuova Italia" – e anche questo orientamento non era sfuggito alla Sarfatti – si era affermata persino, di là dai circoli dell'avanguardia nostrana, nella coscienza di un critico "squisito" come Renato Serra, i cui scritti godevano di grande prestigio presso le generazioni dei giovani letterati e artisti.

PIAZZA D'ITALIA

L'*Esame di coscienza di un letterato*¹⁰, che Serra aveva fatto in tempo a pubblicare, nel 1915, sulla «Voce» diretta da Giuseppe De Robertis, prima di incontrare a sua volta la morte nelle appena segnate trincee del Carso, si chiude con l'idea di avere trovato, dopo una lunga ricerca e tribolazione interiori, un punto di approdo collettivo: «Fratelli? Sì, certo. [...] Dietro di me son tutti fratelli, quelli che vengono [...]. [...] sarà un passo, un respiro, una cadenza, un destino solo, per tutti»¹¹. Questo in effetti era stato il principale chiarimento prodottosi nella coscienza estetica attraverso la guerra, ed esso poteva stimarsi l'esito del modo in cui l'Italia artistica vi aveva partecipato, ovvero "umanizzandola". Un "modo" che risuona nei versi di Giuseppe Ungaretti, «Di che reggimento siete, / fratelli?»¹², a quelli di Piero Jahier, alpino fra gli alpini¹³; ai diari di battaglia di Ardengo Soffici¹⁴, al romanzo *Cola* di Mario Puccini¹⁵, alle incisioni di Anselmo Bucci¹⁶, e alle note di *O surdato 'nnammurato* oppure della *Leggenda del Piave*, che rappresentano tutti una "traduzione" dell'*Esame* serriano.

Tale chiarimento costituiva, inoltre, l'implicito portato morale dell'arte che era nata a Ferrara dal 1916 al 1918, ovvero della cosiddetta pittura "metafisica"¹⁷, in cui si evidenzia, specialmente in Carlo Carrà, una fusione fra le istanze di riduzione della forma alla essen-

zialità dinamica della macchina, sostenute dal futurismo, e il ritorno a una "geometria storica collettiva" costituita dalla prima arte rinascimentale – da Brunelleschi a Leon Battista Alberti, a Paolo Uccello, a Piero della Francesca – e ai suoi precedenti in Giotto¹⁸. L'idea di Carrà era stata di definire, contrastando con la pittura le distruzioni "interiori" prodotte dal conflitto mondiale, una "piazza d'Italia": una cornice immaginativa, individuale e nazionale, in cui l'identità italiana trovasse, anche nel contesto della futura civiltà europea, forme e indirizzi nuovi per il proprio sviluppo¹⁹.

TABULA RASA

Tanto più, dunque, come osservava ancora Bontempelli, si era stati coscienti che la guerra aveva prodotto una «*tabula rasa*»²⁰, quanto più si doveva fare appello a un insieme di forze capaci di operare, nell'arte specialmente, una quadratura del cerchio fra presente e passato, fra "dopoguerra" (come categoria estetica) e "avanguardia"; e, a ritroso, ma con moto ritornante sempre verso il tempo presente, alla tradizione italiana, traducendo l'approdo di Serra: «Fratelli? Sì, certo. [...] Dietro di me son tutti fratelli, quelli che vengono [...]. [...] sarà un passo, un respiro, una cadenza, un destino solo, per tutti»²¹; con una duplice valenza, nel senso che i «fratelli» accomunati da un unico destino erano, al tempo stesso, i fanti della *Leggenda del Piave*, ma anche Brunelleschi, Leon Battista Alberti, Paolo Uccello, Piero della Francesca e tutta la memoria dell'arte nazionale, chiamata adesso a farsi un monumento "a venire", alla cui base si trovavano, idealmente, i 650.000 caduti e il quasi milione tra feriti e mutilati.

Del futurismo sarebbe rimasto un atteggiamento di stupore "moderno" nei confronti del mondo (un'ansia di vivere simile a quella del «convalescente» di Edgar A. Poe, ripreso da Baudelaire²²) sia nelle sue forme naturali che artificiali, un atteggiamento col quale tutto si poneva in relazione. «Noi» (1917-1925)²³, «Valori Plastici» (1918-1922), la rivista e il gruppo²⁴, e, come detto, il *Novecento italiano* (1923-1933), sorti come accordo infraestetico o a complemento delle avanguardie di anteguerra, avrebbero costituito davvero la

materia prima delle vicende culturali del fascismo e, in esse, il precedente dell'architettura degli anni venti-trenta (spesso attraversata da aspre polemiche)²⁵, con cui si trovarono a cooperare artisti come Arturo Martini, Carrà e Sironi, mossi dall'ideale della forma come un vaso «tornito a regola d'arte»²⁶. Né si trattava di impiegare solo i mezzi dell'arte d'*élite*, poiché il suddetto atteggiamento ebbe riscontri nelle arti applicate, nel teatro, nella fotografia e nel cinema.

COSCIENZA D'ADAMO

Quando nel 1928 si tenne a Roma la prima esposizione del MIAR (Movimento Italiano Architettura Razionale)²⁷, che rielaborava le più innovative esperienze progettuali affermatasi in Europa, sorte dal virtuoso incontro fra le principali avanguardie dei primi del secolo, il piccone "mussoliniano" si era già abbattuto da due anni sulle botteghe di artigiani che coprivano il Teatro di Marcello per rimetterne in luce gli archi²⁸. Le geometrie del nuovo e dell'antico facevano ora centro in un "cantiere" unificato, cui il *Novecento* sarfattiano, fino ai primi anni trenta, fornì non solo ideali, ma anche un'organizzazione dell'arte e delle sue rassegne nazionali e internazionali.

Ancora Bontempelli affermava che l'artista sorto dalla *tabula rasa* della guerra era come un Adamo il quale sapeva «di avere una storia»; e aggiungeva: «il nuovo secolo chiede ai suoi poeti una sola qualità, di saper essere candidi, di saper meravigliarsi, di sentire che l'universo, e tutta la vita, sono un continuo inesauribile miracolo»²⁹. Pur fra dissidi interni, anche violenti, e in seguito diverse opposizioni al regime fascista (condotte da singoli artisti in un "privato" denso di rinvii a un immaginario arcaico)³⁰, questa risulta la nota di fondo dell'arte italiana all'indomani della guerra del 1915-18: un grande sforzo di fare rivivere in modo moderno l'intero corso della storia nazionale.

L'"ULTIMA GUERRA"

Altrove, in Europa, le cose avevano preso un altro andamento. Se in Italia si "umanizzava" la guerra e la si vedeva poi come il tema poetico-civile per la costruzione di una nuova società, in Germania essa assunse caratteri non opposti ma diversi, con un'altra evoluzione artistica sia individuale che collettiva. All'inizio si era creduto di riconoscerci un evento che si univa all'esperienza dell'arte di avanguardia: «Negli anni – annotava Franz Marc nel 1914 – abbiamo dichiarato marce e inutili molte cose nell'arte e nella vita, e abbiamo mostrato cose nuove. [...] Non sapevamo sarebbe venuta così follemente presto la Grande guerra, che annulla al di là delle parole il marcio stesso, elimina gli oziosi, e rende il futuro presente»³¹. Ma, in seguito, le aspettative di rinnovamento, nelle quali risuonavano le posizioni "romantiche" espresse, cent'anni prima, da Johann G. Fichte: «Il futuro tipo europeo sarà il tipo tedesco; ma prima il Tedesco deve diventare un buon Europeo»³², si erano sciolte nel fango delle grandi battaglie, come quella di Verdun, ove, nel 1916, Marc stesso perse la vita.

Ciò che era venuto progressivamente meno, insieme alla certezza di giungere a una rapida vittoria, era il carattere, appunto, "romantico", della guerra. Ovvero l'ideale di un umanesimo che però, a differenza dell'Italia, nasceva dall'alto: da un progetto cioè, culturale e civile, che ambiva a estendersi all'intero continente, e di cui il popolo in uniforme costituiva il principale protagonista. Una "ultima guerra", in fondo, dopo la quale l'Europa avrebbe assunto un assetto "tedesco" che non sarebbe stato più revocabile.

La pervicacia con cui si era continuato a pensare a quella conclusione fu però tale che lo sforzo bellico compiuto dal II Reich fino alla primavera del 1918 produsse, in modo imprevedibile, un cambiamento nella natura della stessa guerra e con essa della natura umana. Infatti, esposti allo sviluppo più minuzioso della tecnica e dell'organizzazione logistica del fronte, i tedeschi subirono una sorta di mutazione antropologica, la quale sostituì gli ideali "romantico-umanistici" con quelli tecnico-positivisti, che pure, in Germania, si erano ben radicati già dalla *fin de siècle*. Ernst Jünger, giovane comandante delle formazioni d'assalto della fanteria, per-

cepi l'adozione del nuovo elmetto d'acciaio (che, dal 1916, alla vigilia della grande battaglia della Somme, prese il posto di quello tradizionale col chiodo), quale segno dell'avvento di un nuovo tipo umano, più vicino al mondo delle "potenze primordiali", come una sorta di troll³³.

La tecnica, in breve, era divenuta, da quel momento, il nuovo orizzonte della vita e della morte, come una sorta di "seconda natura" in cui il conflitto fra gli uomini si mutava in un «conflitto di materiali»³⁴, provocando inaudite distruzioni. Anche il concetto stesso di "patria" ne risultava alterato, identificandosi sempre più con quello di una "potenza" generatrice di una «mobilitazione totale»³⁵, che non sarebbe cessata neppure con la pace. E così fu davvero, certo non solo in Germania, che, pur sconfitta, e anzi proprio per questo, continuò ad affidarsi alla tecnica come alla nuova "patria" sulla quale edificare il proprio futuro. In Italia la ricostruzione avveniva, come si è detto, in base a memorie collettive convergenti, in Germania su ideali tecnici "di massa".

LUTTI GEOMETRICI

Di qui un diffuso e luttuoso sentimento d'esilio, e un senso di sopravvivenza individuale eroica, che (per chi aveva avuto la fortuna di tornare dal fronte) assunse, nelle arti, i caratteri, fra loro essenzialmente affini, del *Bauhaus*, la grande scuola di arti applicate, fondata da Walter Gropius a Weimar (1919)³⁶, e della *Nuova oggettività* (1923)³⁷, un movimento assai composito di artisti (tra cui fanno spicco i nomi di Otto Dix, George Grosz, Rudolf Schlichter e Christian Schad) i quali assumevano la anarchica eredità dell'espressionismo, modificandola con un immaginario al passo con i tempi. Se il pittore espressionista aveva perso in guerra la propria "mano", come Ernst L. Kirchner mostra in *Autoritratto in uniforme da soldato con la mano destra mozzata* (1916), quello della *Nuova Oggettività* recuperava una "mano da operaio specializzato", esibendo la realtà circostante con una sorta di glaciale impassibilità. Questa era la impreveduta metamorfosi di quell'«annullamento» bellico del marcio e degli oziosi, che Marc sosteneva avrebbe fatto

«il futuro presente»³⁸, e che ora i disegni e i dipinti di Dix descrivevano, cominciando con atroci ritratti di soldati feriti, per culminare infine nel frigido *cabaret* neogotico de *La bellezza* (1922) o nei due trittici complementari dedicati alla *Guerra* (1922-32) e alla *Metropoli* (1923-27), i quali illustrano il passaggio dal II Reich alla Repubblica di Weimar³⁹. Lo stesso facevano i dipinti, di matrice dadaista, di Grosz⁴⁰; e avrebbe fatto anche il cinema di Fritz Lang, in cui, come in *Metropolis* (1927), il tema del "doppio" fra l'umano e la macchina si drammatizza sullo sfondo ipergeometrico di una civiltà divenuta interamente tecnica.

BOSSOLI E VISIONI

La pittura italiana, dalla metafisica a «Valori plastici» al *Novecento* (e in quest'ultimo caso i rapporti furono anche a doppio senso), influì certamente sulla nascita della *Nuova oggettività*. Si trattava però di una affinità come quella che poteva darsi fra chi dipingeva, in casa propria, un corpo umano ispirandosi a un vaso tornito «a regola d'arte», e chi lo faceva, sullo sfondo di una anonima periferia, ispirandosi a un bossolo di cannone. Era cioè diverso il contesto e il fine dell'operazione, che da un lato implicava una valenza oppositiva alle devastazioni della storia, dall'altro una loro registrazione quasi "anatomica". Il che non vuol porre in questione la qualità del dipinto, che spesso anche nei tedeschi è elevata. Anzi, proprio la caratteristica "metallica" costituisce un riferimento alla tradizione che, come nei trittici di Dix, risale a Matthias Grünewald, e, in Schad⁴¹, in specie nei ritratti, si rifà ad Albrecht Dürer e ad altri antichi maestri della pittura tedesca. A segnalare comunque una necessità di radicamento dell'opera d'arte nel passato: «Ciò di cui avremo bisogno in futuro – appuntava, nel 1918, Dix in una pagina del suo diario – è un naturalismo ostinato e impassibile, un'intensa veridicità, virile e senza errori, come quella di Grünewald, Bosch e Brügel»⁴².

Vi era tuttavia un indirizzo della *Nuova oggettività* che si univa con poche riserve all'idea di una nuova patria, soprattutto tecnica, come nel caso di Carl Grossberg e Reinhold Nägele, che "fotogra-

fano” con rigida compostezza serbatoi di carburante, case prefabbricate o nuovi quartieri costruiti nello spirito del *Baubaus*. E, in parallelo a esso, si venne a costituire anche una psicologia “utopistica” e persino “fantascientifica”, di cui sono un documento i saggi di Walther Rathenau, uno dei grandi industriali e uomini politici della Germania del tempo, come *I giorni a venire* (1918)⁴³ oppure il romanzo di Alfred Döblin *Giganti* (1932)⁴⁴, che inizia da un ultimo ricordo della Grande guerra, come se, anche in questo caso, essa si ponesse all’inizio di una nuova epoca storica. E così, seppure si pubblicavano romanzi come quelli di Ernst Wiechert, popolati di reduci irreversibilmente segnati dalle esperienze vissute al fronte⁴⁵, o avesse ampia ricezione un ultimo espressionismo a sfondo sociale, come quello della grafica “militante” realizzata da Käthe Kollwitz⁴⁶, forse il documento più attendibile del mutamento di mentalità dell’artista in Germania si riscontra nel saggio di Ernst Jünger, *La battaglia come esperienza interiore* (1920)⁴⁷, un complemento del diario di trincea dello stesso autore, *Nelle tempeste d’acciaio*⁴⁸, divenuto un classico della letteratura del genere negli anni venti e trenta.

LE ETÀ DELL’IO

Né realista né idealista, Jünger riflette sulla propria esperienza di combattente e, nel suo pensiero, il popolo, che egli aveva visto in uniforme, si raccoglie nell’idea di un individuo-monade e di un’infinita serie di monadi, o di un prisma capace di riflettere l’intera storia umana da una posizione “dislocata” rispetto alla realtà. La sensazione di essere oltre lo spazio e il tempo che, come soldato, Jünger dichiarava di aver provata sotto i bombardamenti “a tappeto”, si era trasformata, in tempo di pace, in una sorta di *adiaforia*, di letterale “indifferenza”, che gli consentiva, anche come artista della parola – esordì quale scrittore vero e proprio con *Il cuore avventuroso* (1929)⁴⁹ – di prender parte a qualsiasi impresa senza risolversi totalmente in essa, ma usando tutte le risorse possibili: dalla tecnica più sofisticata alle forze della natura, o, immaginativamente, dalle geometrie industriali all’arabesco gotico o al grafito preistorico.

«L’uomo – afferma Jünger – è il recipiente, in continua evoluzione, di tutto ciò che è stato fatto, pensato, sentito. È anche l’erede di tutti i desideri che hanno spinto altri prima di lui, animati da un’energia inarrestabile, verso obiettivi lontani e avvolti nella nebbia»⁵⁰. Era lo “spirito del profondo” del *Faust* di Goethe, riemerso attraverso la propria biografia: «Non ho fatto che correre, io attraverso il mondo. [...] /La notte sembra scendere su me sempre più fonda /ma brilla entro di me una luce chiara»⁵¹; che rendeva l’Io il fulcro di permanenti sperimentazioni, come fosse l’atanor di un alchimista.

TEBAIDE

La differenza “interiore” dall’inizio della guerra al suo epilogo si coglie bene infatti paragonando i seguenti passi jüngeriani, di analogo contenuto, dalle due opere citate. *Nelle tempeste d’acciaio*: «La guerra ci aveva afferrati come una ubriacatura. Partiti sotto un diluvio di fiori, eravamo ebbri di rose e di sangue»⁵². E *La battaglia come esperienza interiore*: «È la lussuria del sangue che pesa sulla guerra come la rossa vela aurica di un galeone nero [...]. Essa stuzzica i nervi di città in pieno tumulto, quando le colonne, sotto una pioggia di rose infuocate, fanno la marcia dei morituri dirette alle stazioni»⁵³. Nel primo si ha l’impressione di essere al livello dei fatti storici, nel secondo di essere discesi, al di là di essi, in un contesto di pure forze primordiali.

Schlichter, pittore, appunto, della *Nuova oggettività*, ritrasse Jünger più volte e, in una occasione, a torso nudo, su uno sfondo desertico di rocce⁵⁴. Forse era quella l’immagine che gli artisti tedeschi dei primi anni venti avevano di se stessi. Una immagine opposta a quella bontempelliana dell’Adamo che sapeva di avere una storia. La loro storia non solo era finita, ma si era riversata nella storia del mondo come in una Tebaide ove era necessario avviarsi onde riformare, fra mille pericoli, la propria identità. Adesso solo un “cittadino del mondo” avrebbe forse potuto tornare a essere tedesco.

PUNTO ZERO

Come abbiamo detto a proposito di Grosz, anche Dada si innestò all'inizio della vicenda weimariana. Il suo spirito distruttivo pervadeva, infatti, in chiave di polemica sociale e politica, gli spettacoli del *cabaret* berlinese animati dai testi di Bertolt Brecht e dalla musica di Kurt Weill (proprio Berlino ospitò, nel 1920, una grande mostra internazionale dadaista)⁵⁵. Il movimento era nato a Zurigo nel 1916 da un coacervo di forze espressive rappresentate da artisti renitenti alla leva, che provenivano da varie nazioni e avevano militato in diversi gruppi di avanguardia⁵⁶. La pluralità era dunque la nota dominante, e essa non fu revocata, ma alimentata fino a creare alcune radicali contraddizioni estetico-operative – oggetto *vs.* immagine; compiutezza dell'opera (mostrata o rappresentata) *vs.* disordine; scena *vs.* pubblico – destinate a produrre il termine stesso «dada» (una forma di lallazione infantile oppure demenziale), quindi il noto principio, sintetizzato da Tristan Tzara: «Dada è contro Dada»⁵⁷.

Non vi era però alcuna gratuità nelle iniziative di quegli artisti (tra cui vanno ricordati i fratelli Janco, Hans Arp, Emmy Hennings e Alexej Jawlensky) che, nella città Svizzera, presero a riunirsi al *Cabaret Voltaire*, bensì una sorta di atteggiamento paradossale nei confronti della guerra che li circondava, come se essi si trovassero in un una sorta di “occhio del ciclone”. Le loro serate “scandalose”, fra recite di versi senza senso, grugniti, balletti estemporanei, mucchi di stracci, sedie messe alla rinfusa prima dell'arrivo del pubblico, parevano uno specchio della follia bellica che infuriava intorno. L'idea era di correre verso un “punto zero” nella rappresentazione estetica, da cui si generassero nuove forze oppure si passasse a un livello spirituale superiore, come in un rito magico. L'eguale sarebbe dovuto accadere una volta che, sfiancate dalla stessa guerra che avevano provocata, le potenze europee divenissero teatro di una grande rivoluzione come quella che, nel 1917, era cominciata in Russia (la sorte aveva voluto che proprio Lenin abitasse nei pressi del *Cabaret Voltaire* prima di fare ritorno in patria). In ogni caso il “punto zero” era un obiettivo prioritario e necessario al quale atterrarsi. E, con tale proposito i dadaisti, al termine delle ostilità, si

sparsero in diverse nazioni, dove riformularono a contatto con le realtà locali il loro primitivo proposito⁵⁸.

CONVERGENZE PARALLELE

Questo era avvenuto in Germania, appunto, ma anche in Francia, ove si riscontrano due prospettive artistiche distinte, animate però da un proposito comune. Il Paese, infatti, pur vittorioso, era uscito stremato dalla guerra (vi era stato quasi un milione e mezzo di morti) e la tensione sociale, benché con orientamenti politici diversi, era subito ricominciata. Anche in questo caso si avvertiva che il conflitto aveva causato qualcosa di irreparabile, ossia aveva minato la *grandeur* francese (era indiscutibile l'aiuto ricevuto dagli alleati per raggiungere la vittoria) e insieme a essa l'integrità epocale della civiltà europea. Paul Valéry, all'inizio del saggio *La crisi del pensiero* (1919), afferma: «Noi, le civiltà, abbiamo scoperto di essere mortali»⁵⁹; e, poco più avanti, prosegue: «E constatiamo ora che l'abisso della storia è abbastanza grande per tutti»⁶⁰.

Di qui la necessità di una strategia intellettuale ricostruttiva, che assunse, tuttavia, nelle arti, due polarità all'inizio differenziate. Da un lato vi era quella riconducibile allo scritto di Jean Cocteau *Il gallo e l'Arlecchino* (1917)⁶¹, ove tutta la grande materia estetica scaturita dalle avanguardie (che a Parigi aveva subito una contaminazione fra diversi indirizzi, e in particolare il Cubismo di Pablo Picasso e Georges Braque) viene riepilogata in aforismi che paiono le tessere sparse di un puzzle *in fieri*; dall'altro il vero e proprio manifesto di Le Corbusier e Amédée Ozenfant, *Oltre il cubismo* (1918), nel quale, a partire dagli stessi elementi raccolti da Cocteau, si prefigura l'avvento di un nuovo classicismo moderno, detto «purismo», con caratteri assertivi anche sul piano sociale, in specie per il rapporto – pur distinto nelle finalità – fra arte e scienza: «Se oggi abbiamo i nostri *Ponts du Gard*, avremo anche il nostro Partenone, e la nostra epoca è più attrezzata di quella di Pericle per realizzare l'ideale di perfezione»⁶².

Oltre il cubismo si apre col riconoscimento della guerra, più che come evento distruttivo, come chiarificazione delle forze reali che

muovevano la storia, e teorizza una necessaria metamorfosi dell'artista, il quale, da oppositore *bohémien* della società (come era stato dal tempo del realismo all'impressionismo fino alle avanguardie), avrebbe dovuto trasformarsi in un architetto-progettista impegnato nelle attività di un mondo borghese funzionalmente rifondato da parametri operativi «geometrici»⁶³. «Geometria» è in effetti la parola più ricorrente nel dibattito culturale francese di quegli anni, e all'idea di un ordine geometrico, cui dovevano ispirarsi l'edilizia, i progetti urbanistici, la creazione degli oggetti di consumo ecc., aderirono, anche facendo ricorso a forme arcaicizzanti di gusto mediterraneo, pittori dai diversi o dagli stessi trascorsi artistici, come Pablo Picasso, André Derain, Fernand Léger e Gino Severini⁶⁴. Dal 1919 anche Piet Mondrian si sarebbe trasferito a vivere nella capitale francese.

DAL VUOTO AL PIENO

A Parigi vigeva infatti uno spirito cosmopolita – l'alleanza militare con gli Stati Uniti aveva portato alla creazione di un primo asse con New York anche in ambito artistico – al quale contribuirono dal 1919 Francis Picabia e Marcel Duchamp, artefici di forme d'arte e di riviste affini a Dada, tornati dal loro soggiorno nelle Americhe, ove (fra New York e Buenos Aires) si erano trasferiti onde evitare i pericoli della guerra⁶⁵. Nel 1920 vi fu anche l'arrivo, sotto la Tour Eiffel, di Tzara e di altri veri e propri dadaisti zurighesi, col che si posero le premesse di una evoluzione che portò a rivisitare il raggiungimento del "punto zero" in una forma meno assoluta e più correlata a certi automatismi immaginativi che proprio Dada aveva, nonostante tutto, inaugurato.

L'ideale "geometrico", che alcuni continuarono comunque a perseguire, e che subì anche una curvatura in senso tradizionalista e classicista, secondo gli ideali della «Nouvelle Revue Française»⁶⁶, venne dopo qualche tempo riformato in quello di «un ordine considerato come una anarchia»⁶⁷, per usare una formula di Cocteau, propiziando una ripresa della pittura e dell'arte in generale su basi "mentali" complesse e senza limiti tecnici. Si cercava, partendo

dall'idea, di pervenire a una immagine che tenesse conto di diversi valori estetici, ma che fosse capace d'assumere una forma sintetica, secondo le intenzioni espresse, nel 1917, in un'ultima presa di posizione, da Guillaume Apollinaire⁶⁸, che furono rielaborate soprattutto dalla rivista «Litterature» (1919-21), animata da poeti critici come Louis Aragon, André Breton, Paul Eluard e Philippe Soupault, a contatto con le vaste esperienze pittoriche di André Masson e di Max Ernst⁶⁹.

GALASSIA SURREALISTA

Esito di questo indirizzo di ricerca fu il *Manifesto del Surrealismo* (1924), redatto da André Breton, che, tralasciando completamente il riferimento alla geometria come ideale estetico, assume tuttavia quello, a esso eziologicamente affine, di impegno dell'artista nella riforma del mondo, estremizzandone il ruolo fino a farne un rivoluzionario della vita "interiore", contro i valori etici borghesi e poi anche contro quelli politici. Si offriva così un'alternativa immaginativa alla crisi generata dalla guerra, un ideale che portò Breton verso le posizioni internazionaliste del partito comunista, allo stesso modo che i tradizionalisti e classicisti si indirizzarono a quelle della destra nazionalista: «Il surrealismo – scrive Breton – si fonda sulla credenza nella realtà superiore di certe forme di associazione trascurate sin qui, sull'onnipotenza del sogno, sul gioco disinteressato del pensiero; esso tende a rovinare definitivamente tutti gli altri meccanismi psichici e a sostituirglisi nella risoluzione dei principali problemi della vita»⁷⁰.

Ma, a parte la questione politica, destinata comunque a restare a lungo sullo sfondo storico, va sottolineato, anzitutto, che l'artista poteva, secondo Breton, utilizzare qualsiasi mezzo per attuare il proprio lavoro, anche con interferenze continue fra diversi linguaggi. Ecco allora che, per esempio, l'interesse dei pittori surrealisti (*in primis* di Max Ernst) per le opere metafisiche di Giorgio de Chirico si univa all'uso della fotografia (Man Ray), del cinema (Luis Buñuel) e, con fonti diverse, anche della scultura (Alberto Giacometti), entro una sorta di "galassia" in cui ogni atto creativo

nasceva restando sempre "sul punto di nascere". Come un *puer aeternus*, l'artista surrealista poteva sviluppare ogni tipo di corrispondenza, comprese quelle rilevabili fra la memoria dell'arte (ad ampio spettro) e gli oggetti anche di uso più quotidiano, come quelli esposti in un grande magazzino: «[...] sfidando il lirismo a colpi di definizioni e di ricette, affettando di cercare un'applicazione nella pubblicità (pretendevo che il mondo sarebbe finito con una bella *reclame* per il cielo o per l'inferno)»⁷¹.

GUERRA E PACE

Si ponevano così le premesse di un avvicinamento fra arte e società, che, con gli sviluppi del mercato economico attraverso l'Atlantico, avrebbe superato in modo definitivo il concetto di "cultura nazionale" e aperto la via a un nuovo orientamento cosmopolita, basato su un Io liberato da ogni dipendenza, ma consapevole del proprio tempo, di cui sarà maestro il menzionato Duchamp (uno spirito così libero da agire insieme a Dada e al surrealismo senza mai aderirvi), forse il primo artista a rendersi conto, per avere vissuto il tempo di guerra a New York, che, come scrive Valéry: «la pace è forse quello stato delle cose nel quale la naturale ostilità fra gli uomini tra loro, si manifesta attraverso delle creazioni anziché tradursi in distruzioni, come fa la guerra»⁷². I *ready made* duchampiani, dalla *Ruota di bicicletta* (1913) allo *Scolabottiglie* (1914) alla pala di *Prima di un braccio rotto* (1917) paiono già occupazioni della sfera immaginativa da parte di quelle "merci" il cui conflitto costituirà la guerra "permanente" oltre la fine delle ostilità, e che delle ostilità era stata la causa principale. Il «conflitto di materiali» sarebbe stato impossibile senza il modello del sistema di fabbrica⁷³. Dopo il 1918 la Grande guerra avrebbe dunque mutato i propri mezzi, ma non i propri fini. E mentre ancora si contavano le perdite e le distruzioni materiali, lo stesso meccanismo industriale che, pur da fronti contrapposti, le aveva prodotte, generava altri potenziali conflitti e "invasioni". Era nato, in ogni caso, un nuovo mondo, con altri linguaggi e valori e con una nuova, problematica, idea sia di umanità e che di arte. La mutazione antropologica che, attraverso la

tecnica bellica, aveva investito i tedeschi (e che si era prolungata in Germania in tempo di pace) colpiva, del pari, i loro "vincitori".

POP & WAR

Se ne colgono le tracce anche in Gran Bretagna, proprio attraverso l'opera di alcuni artisti di guerra. Infatti, a parte i poeti che, come Wilfred Owen⁷⁴, avevano reso testimonianza dei campi di battaglia, come se i loro versi fossero in grado di realizzare una (spesso atroce) fotografia dei fatti accaduti, erano i dipinti di Paul Nash⁷⁵ a rivelare una svolta stilistica, rappresentando gli obici in piena attività di tiro, le trincee orlate dalla neve, colpite nottetempo dal gas e rimaste deserte sotto la luce glaciale dei riflettori; paesaggi dai colori accesi rosso-arancio, costituiti da buche, ove, fra alberi rimasti quasi privi di rami, si aggirano delle figurine di soldati senza meta o intenti a burocratiche rilevazioni topografiche. Ma tutto senza vita, come in un quadro futurista privato di dinamica, con un'illustrazione semplificata, che precorre la grafica dei *comics*. Ne riappariranno tracce nelle *strips* di Alex Raymond per *Flash Gordon* (1934).

L'Occidente, vincitore o vinto, viveva ora, in pace come in guerra, entro la medesima "riduzione". Eppure la storia continuava. Gli Stati Uniti, intervenuti per ultimi nel conflitto, se ne erano avvantaggiati più di tutti e, in base alle «catene di carta»⁷⁶, come le chiamava John M. Keynes, ovvero alle cambiali che le potenze europee avevano sottoscritto col Tesoro e le banche americani per sostenere i propri eserciti, si verificava una inversione di peso fra le due coste dell'Atlantico, con la Borsa di New York che, nel primo dopoguerra, avrebbe superato, per giro di affari, quella di Londra.

Ma gli Stati Uniti erano anch'essi «Europa»⁷⁷, anzi proprio il nuovo ruolo internazionale che avevano assunto completava il quadro dei protagonisti della storia del Novecento. Anche a questo aveva condotto la Grande guerra. E i dipinti di Edward Hopper sono un saggio di tale assimilazione (in alcuni di essi sembra che Piero della Francesca e Degas si incontrino nella sala dello stesso barbiere a Manhattan)⁷⁸, come lo sono, in parallelo, le pagine di Francis Scott

Fitzgerald nella *Età del jazz* (1932): «New York aveva tutta l'iridescenza del principio del mondo. Le truppe che tornavano dall'Europa sfilarono per la Quinta Strada e le ragazze furono istintivamente attratte a Est e a Nord verso di loro: la nostra era la più grande nazione e c'era ovunque aria di gala»⁷⁹.

IN VINO VERITAS

L'assunto di Bontempelli che il Novecento «non comincia che un poco dopo la guerra»⁸⁰, è dunque adeguato a definire lo «stato delle cose», sia nei fatti che nei pensieri che affollano l'immediato dopoguerra, certo, in direzioni diverse, ma con l'intento di proseguire in ogni caso il cammino della civiltà europea e di dare alla sua arte almeno un tempo supplementare e, se possibile, un rilancio. Perciò le opere prodotte a tal fine sono spesso migliori delle ragioni teoriche che le avevano propiziate (in particolare se si trattava di ragioni «ideologiche»), segno di una energia creativa, in realtà, attiva sotto la *tabula rasa*, della quale anzitutto i singoli artisti erano ancora in possesso.

Ecco, i singoli. Furono proprio i singoli, all'interno delle varie nazioni, a uscire fortificati dalla strage collettiva e a farsi «microcosmi plastici» (espressione usata da Carrà nel 1918)⁸¹ capaci di riatingere individualmente a un insieme di memorie che parevano essere appena state cancellate. E molti di quei «microcosmi» sarebbero stati così forti da superare anche la seconda «Grande guerra» mondiale.

Scriva Valéry: «Una goccia di vino che cade nell'acqua la colora appena e tende a scomparire, dopo una nuvola rosa. Questo è il fenomeno fisico. Ma supponete ora che poco tempo dopo questa scomparsa e questo ritorno alla limpidezza, in quel vaso che sembrava di nuovo ricolmo d'acqua pura, si formino, qua e là delle gocce di vino scuro e puro: che stupore...»⁸².

¹ Bontempelli era stato nel 1915-16 corrispondente dal fronte per «Il Messaggero» di Roma e «Il Secolo» di Milano, quindi, come ufficiale di artiglieria con compiti di collegamento con la fanteria, aveva combattuto sui fronti dell'Isonzo, del Piave e di Vittorio Veneto, ricevendo anche decorazioni al valor militare. Si veda M. Bontempelli, *Opere scelte*, a cura di L. Baldacci, Mondadori, Milano 1978, p. XLVIII.

² Id., *L'avventura novecentista*, Vallecchi, Firenze 1974, p. 11.

³ R. Bossaglia, *Il Novecento italiano*, Charta, Milano 1995, pp. 7-55.

⁴ Id., *Sironi e il Novecento*, Giunti, Firenze 1991 (brevi schede individuali della Sarfatti degli artisti alle pp. 44-49).

⁵ E. Gentile, *Fascismo di pietra*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 57-83.

⁶ Bossaglia, *Sironi e il Novecento*, cit., p. 16.

⁷ «Vita femminile», Roma, dicembre 1922, in *Il Novecento italiano*, a cura di E. Pontiggia, SE, Milano 2003, p. 41.

⁸ M. Sironi, *Contro tutti i ritorni in pittura. Manifesto futurista 1919-1920* [firmato anche da Leonardo Dudreville, Achille Funi, Luigi Russolo], in Id., *Scritti e pensieri*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2000, pp. 13-17.

⁹ R. Cresti, *Lo spettro nella macchina. Due saggi sul futurismo*, Le Ossa, Filottrano 2014, pp. 69-76 passim.

¹⁰ R. Serra, *Esame di coscienza di un letterato. Seguito da Ultime lettere dal campo*, a cura di G. De Robertis e L. Ambrosini, F.lli Treves, Milano 1916.

¹¹ *Ibid.*, pp. 76-78.

¹² G. Ungaretti, *L'allegria. 1914-1919*, Mondadori, Verona 1942, p. 54.

¹³ P. Jahier, *Con me e con gli alpini*, Edizione de «La Voce», Roma 1920.

¹⁴ A. Soffici, *Kobilek. Giornale di battaglia*, Vallecchi, Firenze 1919; e Id. *La ritirata del Friuli. Note di un ufficiale della seconda armata*, Firenze 1919.

Sul tema R. Cresti, *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. 65-66.

¹⁵ M. Puccini, *Cola. Romanzo*, Vecchioni, (L') Aquila 1927.

¹⁶ *Anselmo Bucci. 79 illustrazioni*, presentazione di G. Nicodemi, G.G. Görlich, Milano 1945, tavv. 15-17 e 39-40. Sull'argomento E. Crispolti, *Bucci e le guerre: una breve riflessione*, in *Anselmo Bucci. Pittore e incisore fra Parigi, Milano e Monza*, catalogo della mostra, Monza, 2005, a cura di P. Biscottini e E. Crispolti, Silvana, Milano 2005.

¹⁷ P. Fossati, *La pittura metafisica*, Einaudi, Torino 1988.

¹⁸ C. Carrà, *La mia vita*, a cura di M. Carrà, SE, Milano 1997, pp. 129-131.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 147-152.

²⁰ Bontempelli, *L'avventura novecentista*, cit., p. 259.

²¹ Cfr. *supra*, nota 11.

²² Il tipo umano del convalescente è il protagonista del racconto *L'uomo della folla* (1848) di E.A. Poe, ed è ripreso, con esplicita citazione, da Charles Baudelaire in *Il pittore della vita moderna* (1863), come modello dell'artista.

²³ R. Cresti, *Le ali della materia. Enrico Prampolini e la rivista «Noix»*, in Id., *Lo spettro nella macchina*, cit., pp. 82-102.

²⁴ P. Fossati, *«Valori Plastici» 1918-22*, Einaudi, Torino 1981 (per l'attività del gruppo dopo il 1922, pp. 265-289).

²⁵ C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Einaudi, Torino 1960, pp. 399-431.

²⁶ Per un quadro generale del periodo, P. Fossati, *Pittura e scultura fra le due guerre*, in *Storia dell'arte italiana. Parte seconda. Dal Medioevo al Novecento. Vol. III. Il Novecento*, Einaudi, Torino 1982, pp. 175-230.

²⁷ C. Melograni, *Architettura italiana sotto il fascismo. L'orgoglio della modestia contro la retorica del monumentale 1926-1945*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 32-45.

²⁸ Gentile, *Fascismo di pietra*, cit., pp. 72-73.

²⁹ Bontempelli, *L'avventura novecentista*, cit., p. 353.

³⁰ Ne saranno espressione, fra gli anni ventitré, i gruppi di pittori sostenuti e guidati da Edoardo Persico, come i *Sei di Torino* (1928-1934), o, più tardi, a Milano, i *Chiaristi lombardi* (1931-1935). E in modo autonomo da questi, gli esponenti della cosiddetta *Scuola romana*. La rivista «Correntes» (1938-1940), diretta da Ernesto Treccani, ne costituì l'estremo ricettacolo prima della seconda guerra mondiale.

³¹ F. Marc, *La seconda vista. Aforismi e altri scritti*, a cura di E. Pontiggia, SE, Milano 1999, p. 28.

³² *Ibid.*, p. 31.

³³ E. Jünger, *In Stahlgewittern*, 1920 (*Tempeste d'acciaio*, tr. it. G. Zampagnone, Ciarrapico, Roma 1982, p. 124). Sull'opera, R. Cresti, *Il viaggio della salamandra: Ernst Jünger fra guerra e arte*, in *Trame disperse. Esperienze di viaggio, di conoscenza e di combattimento nel mondo della Grande Guerra*, a cura di M. Severini, Marsilio, Venezia 2015, pp. 263-283.

³⁴ Espressione coniata da E. Jünger per significare la svolta, appunto «tecnica», avvenuta nella Prima guerra mondiale.

³⁵ Altra espressione impiegata da E. Jünger per indicare lo stato di permanente movimento impresso dalla tecnica industriale alla società contemporanea sia in tempo di guerra che di pace. Si veda il saggio (uscito in Germania nel 1932) *L'operaio. Dominio e forma*, a cura di Q. Principe, Longanesi, Milano 1984.

³⁶ *Bauhaus Archiv - M. Droste, Bauhaus. 1919-1933*, Taschen, Köln 2003, pp. 20-118.

³⁷ *La Nuova oggettività tedesca*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2002.

³⁸ Cfr. *supra*, nota 31.

³⁹ *La Nuova oggettività tedesca*, cit., p. 88-92.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 78-84.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 84-88.

⁴² *Ibid.*, p. 112.

⁴³ W. Rathenau, *Von kommenden Dingen*, S. Fischer, Berlin 1918. Un breve ma interessante ritratto intellettuale di Rathenau si può trovare in G. Alvi, *Uomini del Novecento*, Adelphi, Milano 1995, pp. 65-68.

⁴⁴ A. Döblin, *Giganti*, Introduzione di I.A. Chiusano, Mondadori, Milano 1984. L'opera è in realtà una riscrittura del precedente romanzo *Monti, mari e giganti*, pubblicato nel 1924.

⁴⁵ E. Wiechert, *Der Totenwolf*, Habel&Naumann, Regensburg und Leipzig 1924.

⁴⁶ Käthe Kollwitz, *Grafiche, disegni, sculture*, catalogo della mostra, Stoccarda 1984, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1984.

⁴⁷ E. Jünger, *La battaglia come esperienza interiore*, il Piano B, Prato 2014.

⁴⁸ Cfr. *supra*, nota 33.

⁴⁹ E. Jünger, *Il cuore avventuroso. Figurazioni e Capricci*, a cura di Q. Principe, Longanesi, Milano 1986.

⁵⁰ *Id.*, *La battaglia come esperienza interiore*, cit., p. 18.

⁵¹ J.W. Goethe, *Faust*, a cura di F. Fortini, Mondadori, Milano 1982, vol. II, p. 1007, v. 11433; e p. 1011, vv. 11499-11450.

⁵² Jünger, *Tempeste d'acciaio*, cit., p. 11.

⁵³ *Id.*, *La battaglia come esperienza interiore*, cit., p. 21.

⁵⁴ Cresti, *Il viaggio della salamandra*, cit., p. 279 (nota 93).

⁵⁵ G. Hugnet, *L'avventura Dada 1916-1922*, Introduzione di T. Tzara, a cura di G. Posani, Mondadori, Milano 1977, pp. 54-55.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 19-33.

⁵⁷ T. Tzara, *Manifesto Dada*, in M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 298-301.

⁵⁸ Hugnet, *L'avventura Dada 1916-1922*, cit., pp. 47-116.

⁵⁹ P. Valéry, *La crisi del pensiero e altri «saggi quasi politici»*, Presentazione di S. Agosti, il Mulino, Bologna 1994, p. 27.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Il testo si trova in J. Cocteau, *Il richiamo all'ordine*, a cura di P. Dècina Lombardi, Einaudi, Torino 1990, pp. 4-45.

⁶² Le Corbusier e A. Ozenfant, *Oltre il cubismo*, a cura di G. Contessi, Marinotti, Milano 2011, p. 27.

⁶³ *Ibid.*, pp. 39-54 *passim*.

⁶⁴ Su tale orientamento, con ampiezza di contributi individuali di artisti e critici, *Il ritorno all'ordine*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2005. Per i nomi citati, i testi più attinenti elaborati da artisti sono: G. Severini, *Dal cubismo al classicismo: estetica del compasso e*

del numero, a cura di E. Pontiggia, SE, Milano 1997; e F. Legér, *Funzioni della pittura*, a cura di G. Contessi, Abscondita, pp. 40-58.

⁶⁵ Hugnet, *L'avventura Dada 1916-1922*, cit., pp. 35-46.

⁶⁶ A. Pierre, *L'eredità contestata*, in *Storia della pittura francese*, a cura di P. Rosenberg, Electa, Milano 1999, t. III, pp. 922-923.

⁶⁷ Cocteau, *Il richiamo all'ordine*, cit., pp. 147-162.

⁶⁸ G. Apollinaire, *L'Esprit Nouveau*, in *Œuvres Complètes*, III, Ballard, Parigi 1966 (tr. it. Lerici, Cosenza 1980, pp. 78-93).

⁶⁹ D. Ades, *Dada e surrealismo*, in *Arte moderna*, a cura di D. Britt, Rizzoli, Milano 1989, in particolare, pp. 224-249.

⁷⁰ A. Breton, *Primo manifesto del surrealismo*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1945, p. 43.

⁷¹ *Ibid.*, p. 35.

⁷² Valéry, *La crisi del pensiero*, cit., p. 33.

⁷³ R. Cresti, *La trasparenza dei baffi. Marcel Duchamp e la Gioconda*, Le Ossa, Filottrano (AN) 2011, pp. 6-10 e 32-34.

⁷⁴ W. Owen, *Poesie di guerra*, a cura di S. Rufini, Einaudi, Torino 1985.

⁷⁵ Paul Nash, *Modern artist, ancient landscape*, catalogo della mostra, Liverpool 2003, edited by J. Montagu, Tate, London 2003.

⁷⁶ J. M. Keynes, *Le conseguenze economiche della pace*, Rosenberg & Sellier, Torino 1991, p. 191.

⁷⁷ Valéry, *La crisi del pensiero*, cit., pp. 44-48 *passim*.

⁷⁸ Y. Bonnefoy, *Edward Hopper. La fotosintesi dell'essere*, Abscondita, Milano 2009.

⁷⁹ F. Scott Fitzgerald, *L'età del jazz e altri scritti*, Introduzione di F. Pivano, Mondadori, Milano 2004, p. 35.

⁸⁰ Cfr. *supra*, nota 2.

⁸¹ C. Carrà, *Il quadrante dello spirito*, in «Valori Plastici», n. 1, anno I, Roma 1918, p. 1.

⁸² Valéry, *La crisi del pensiero*, cit., p. 39.