

eum > linguistica > letteratura

I linguaggi del Futurismo

Atti del Convegno internazionale di studi
(Macerata, 15-17 dicembre 2010)

a cura di Diego Poli e Laura Melosi

eum

Università degli Studi di Macerata

Quaderni linguistici letterari e filologici IV 2013
Collana del Dipartimento di Studi Umanistici

Direttore
Diego Poli

Comitato Scientifico
Massimo Bonafin
Marco Fantuzzi
Gianluca Frenguelli
Laura Melosi
Vittorio Springfield Tomelleri

In copertina: Corrado Govoni, *Autoritratto*, «Lacerba», 27 marzo 1915

isbn 978-88-6056-378-1
Prima edizione: dicembre 2013
©2013 eum edizioni università di macerata
Centro Direzionale, via Carducci 63/a – 62100 Macerata
info.ceum@unimc.it
<http://eum.unimc.it>

Stampa:
Global Print S.r.l.
Via degli Abeti, 17/1 Gorgonzola (MI)

Indice

Diego Poli e Laura Melosi

- 9 Presentazione

Sintetico universale

Diego Poli

- 15 Il Futurismo, ovvero, il dinamismo nei linguaggi

Scomposizione della realtà ricomposizione nella letteratura

Simona Costa

- 71 Due iconoclasti conservatori: Marinetti e d'Annunzio

Sandro Gentili

- 85 Il Futurismo in Umbria 1913-1920

Marco Marchi

- 113 Palazzeschi, la voce dell'immoralismo

Luigi Martellini

- 133 Tracce futuriste in Ungaretti, ovvero della disgregata essenzialità

Costanza Geddes da Filicaia

- 147 Il «macchinista senza foco»: suggestioni futuriste in Campana epistolografo

Gloria Manghetti

- 157 Dagli archivi della Fondazione Primo Conti: per il Futurismo, ma non solo

Aperture espansioni continuità

- Laura Melosi
175 Futurismo e colonialismo: tracce letterarie
- Pietro Frassica
189 In margine al «Poema del Candore Negro»
- Alejandro Patat
197 Traduzioni e interpretazioni del Futurismo in America Latina
- Maria Elena Paniconi
209 Nelson Morpurgo e il «Movimento del Futurismo Egiziano» fra internazionalismo cosmopolita e appartenenza coloniale
- Marco Sabbatini
237 «Io e Marinetti». Una memoria letteraria di Vasilisk Gnedov

L'arte della comunicazione sonora e visiva

- Vincenzo Caporaletti
261 Dal Tattilismo all'Audiotattile: per un'interpretazione del Futurismo musicale
- Vincenzo Orioles
283 Tra parole chiave del Futurismo e precorrimenti
- Carlo Schirru
289 Un Autore "in parola": preliminari fisico-acustici sulla voce di Marinetti
- Maria Laura Pierucci
323 L'avventura della de-strutturazione
- Angela Bianchi
331 Parole in libertà nell'ipertesto futurista

Spazi sensi immagini vibrazioni

- Roberto Cresti
349 Le ali della materia. Enrico Prampolini, il Futurismo e la rivista «Noi» (1917-1925)

- Alfredo Luzi
385 *L'uomo che passa* di Leonardo Castellani. Un futurista in provincia tra
icona e parola
- Massimo Angelucci Cominazzini
401 Stati d'animo polimaterici. Leandra Angelucci Cominazzini futurista
- Nunzia Ercolino
423 Il rumore del mondo che cambia
- Enrico Pulsoni
447 Il linguaggio futurista della scenografia
- 451 Indice dei nomi *a cura di Manuela Martellini*

Roberto Cresti

Le ali della materia. Enrico Prampolini, il Futurismo 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, *Lo smalto sul nulla*

1. *Strade principali e vie traverse*

Il biennio 1916-1917 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 diverse avanguardie. Dal 1912 era cominciato, con la mostra dei pittori futuristi a Parigi, alla galleria «Bernheim-Jeune», il sempre difficile dialogo coi colleghi cubisti.

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

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

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 (il secondo destinato a morire in guerra, 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 per esempio 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 partecipi.

Nel caso del Futurismo sia quest'ultima vicenda sia la scomparsa di Boccioni e Sant'Elia, poi l'uscita della rivista «Noi», non crearono, tuttavia, una vera discontinuità, ma un approfondimento dei presupposti teorici del movimento, come se, sotto le tesi di Marinetti e degli artisti che, come appunto 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.

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 ad 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 impre-

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

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

⁵ W. Kandinsky e F. Marc, *Il Cavaliere Azzurro*, Milano, SE, 1988.

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

scindibile 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, essi 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 assorbito 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, da cui era iniziata, nel 1914, su «Lacerba»¹⁰, la 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

⁷ U. Boccioni, *Pittura e scultura futuriste*, a cura di Z. Birolli, con uno scritto di M. De Micheli, Milano, Abscondita, 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*, a cura di M. Carrà, Milano, SE, 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 e G. Romanelli, Padova, Marsilio, 1991.

¹⁰ Cfr. R. De Grada, *Introduzione a «Lacerba»*, Milano, Mazzotta, 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 e F.T. Marinetti).

¹¹ «Lacerba», II, 4, 1914, pp. 49-50.

senso che gli artisti d'entrambi i movimenti, utilizzando, nell'opera, materiali tratti della vita quotidiana, rischiavano di distruggere l'arte come atto immaginativo dotato di una propria misura:

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.



Fig. 1. Antonio Sant'Elia, *La centrale elettrica*, 1914

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

¹² Ivi, p. 50.

¹³ Ivi, II, 5, 1914, pp. 67-69.

interne soluzioni di continuità, idea alla quale Sant'Elia contribuiva, dal canto suo, parlando dell'atmosfera che avrebbe dovuto circonfondere ogni nuovo edificio [fig. 1]: «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), costituivano 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 dal 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 del passato.

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 dal 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 nascerà «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 delle forme, da cui sarebbe sorto un nuovo classicismo destinato a imporsi sull'arte naturalista dei popoli del nord, che, dal secolo XVII, aveva sostituito l'italianismo rinascimentale¹⁹. Tale arte era poi culminata nella rivoluzione impressionista, la quale annunciava tutte quelle dinamiche estetiche della vita moderna che, in fine, il Futurismo era destinato a

¹⁴ *L'architettura futurista. Manifesto*, ivi, II, 15, 1914, p. 230.

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, Milano, Mondadori, 1973, pp. 38-42. Su Marinetti, cfr. M. Calvesi, *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 170-176. Inoltre E. Raimondi, *Il testimone come attore*, in F.T. Marinetti, *Taccuini 1915/1921*, a cura di A. Bertoni, Bologna, il Mulino, 1987, pp. XXXVII-LVII.

¹⁶ È la tesi che ho sostenuto in un recente lavoro: cfr. R. Cresti, *Antico futuro. Metamorfosi di un'Avanguardia*, Ancona, Le Ossa, 2012.

¹⁷ Cfr. Id., *Ardengo Soffici: il valore plastico dell'estetica futurista*, in *Avanguardie, modernità, modernismo*, Atti del Convegno di studi (Macerata, 4-5 maggio 2005), a cura di M. Camboni e A. Gargano, Macerata, eum, 2008, pp. 29-81.

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

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

riconduurre a una sintesi basata sulla «pura sensazione»²⁰ e sullo «stato d'animo plastico»²¹, entrambi volti a «solidificare»²² l'istante dell'impressione, sottraendolo al legame con la natura: «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 la *dynamis* spirituale di ogni evento specifico o dato materiale-sensoriale che l'artista avrebbe, appunto, «solidificato» in forme.



Fig. 2. Umberto Boccioni, *Dinamismo di un corpo umano*, 1913

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 era altrettanto chiaro, in realtà, 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

²⁰ Ivi, pp. 87 e 147.

²¹ Ivi, p. 141.

²² Ivi, pp. 107-109.

²³ Ivi, p. 141.

²⁴ Cfr. Cresti, *Antico futuro. Metamorfosi di un'Avanguardia*, cit. pp. 29-36.

entrambi nella sintesi fornita dalla filosofia intuizionista ed evolucionista di Henri Bergson²⁵. In ogni caso, nello sviluppo di *Pittura e scultura futuriste* (1914), Boccioni parlava del “soggetto” produttore dell’arte soltanto negli ultimissimi capitoli.

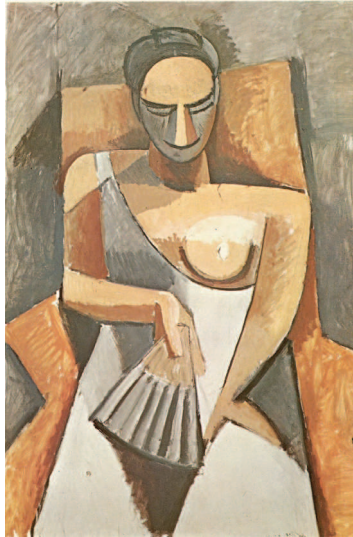


Fig. 3. Pablo Picasso, *Donna con ventaglio*, 1908

Prima di essi, era l’opera “in sé” che dominava 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 appariva – come nesso di una fenomenologia dello spirito che permaneva tuttavia infinita – era posto in relazione inscindibile con ciò che lo circondava, così da potersi realizzare solo in un certo contesto materiale, dando ad esso forma, onde poi cederla, di nuovo, in un ricominciamento circolare che poneva 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 nell’aumentata compattezza unitaria nazionale»²⁶. L’arte rivelava così un fondamento individuale-collettivo trascendentale, e una misura “architettonica” di volta in volta adeguata al movimento della materia.

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, Milano, Abscondita, 2003.

²⁶ Boccioni, *Pittura e scultura futuriste*, cit., p. 118.

Il soggetto restava, insomma, subordinato all'oggetto come un fascio di luce (questa l'immagine data da Boccioni stesso) che, a un certo momento, illuminava la materia fino in fondo [fig. 2], per spegnersi e riaccendersi in un altro momento "analogo". E va aggiunto che, in tale divenire senza tregua, Boccioni coglieva la differenza – sua autentica ossessione – fra il Futurismo e il Cubismo, nel senso che il Cubismo aveva sviluppato all'eccesso la funzione intellettuale dell'opera, perdendo contatto con l'intimo moto della vita. Nel Cubismo [fig. 3] «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. 1] 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).

Vedremo come il rapporto col Cubismo, in termini tuttavia 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 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, erede dell'io-romantico³⁰, ossia di quel processo di sintesi che nasce e si afferma nella cultura artistica francese grazie a Charles Baudelaire, specie col saggio narrativo intitolato *Il pittore della vita moderna* (1861)³¹.

Baudelaire 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 anti-

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*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, pp. 15-75, pp. 165-196 e pp. 288-321.

³⁰ Cfr. Cresti, *Antico futuro. Metamorfosi di un'Avanguardia*, cit., pp. 16-20. La forma «io-moderno» deriva da «Das moderne Ich», utilizzata da Benn in uno scritto omonimo del 1920: cfr. G. Benn, *Lo smalto sul nulla*, Milano, Adelphi, 1992, pp. 11-26.

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

³² Ivi, p. 941.

³³ Ivi, p. 944.

chità, è necessario che la bellezza misteriosa che la vita umana vi mette involontariamente ne sia stata estratta»³⁴.



Fig. 4. Umberto Boccioni, *Forme uniche nella continuità dello spazio*, 1913

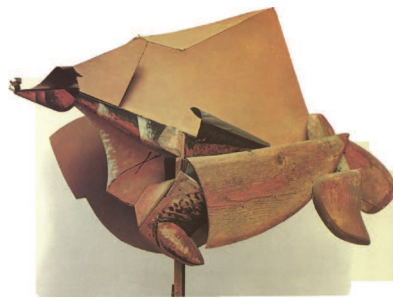


Fig. 5. Umberto Boccioni, *Cavallo + Cavaliere + Case*, 1914

Si trattava di indicazioni ad ampio raggio, che trovavano completamente 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 Papini 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 narrativo, capace di riportare la ricchezza di stimoli culturali della modernità nell'ambito biografico e autobiografi-

³⁴ Ivi, p. 945.

³⁵ Ch. Baudelaire, *Il mio cuore messo a nudo*, ivi, p. 1011.

co (come risulterà evidente in pittori più giovani di ambiente fiorentino, quali Primo Conti e Ottone Rosai, legati, a loro volta, per un tratto al Futurismo)³⁶;

- “spaziale” o “materiale-spaziale” era 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. 4], e che proseguiva, in termini sintetici, con *Cavallo + Cavaliere + Case* (1914) [fig. 5], una sprezzatura polimaterica in legno, carbone, latta e rame.

Per tutti si trattava di “vaporizzare e condensare l’Io”, ma i futuristi fiorentini lacerbiani lo facevano in termini “umanistici e personali” (tanto da far ripensare a Leon Battista Alberti nei *Libri della famiglia*), 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 materiali, la cui immediata consistenza costituiva un linguaggio che doveva essere interpretato e svolto in se stesso³⁸.

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 di ogni espressione estetica, mentre “a Milano” tendeva a dissolversi in funzioni espressive sempre più decentrate, “oggettive” e comunque non ricondotte ancora a una sintesi.

Abbiamo accennato, in precedenza, alla separazione di Carrà e di Severini dal gruppo futurista milanese, al quale erano inizialmente appartenuti. 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 1916-1917 e oltre, anche in relazione alla rivista «Noi», si deve tener conto preliminarmente della dinamica assunta dall’arte d’avanguardia in Francia e nel nostro stesso Paese.

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

³⁷ Cfr. Cresti, *Antico futuro. Metamorfosi di un’Avanguardia*, cit., pp. 45-49.

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*; H. Muthesius, *L’importanza delle arti applicate*, in *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*, a cura di T. Maldonado, Milano, Feltrinelli, 1979, rispettivamente pp. 96-114 e pp. 80-95.

2. *Al dio ignoto*

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 sorta una nuova tendenza conosciuta come Orfismo³⁹, che, nel 1912, Guillaume Apollinaire aveva così nominato parlando dei dipinti di Robert Delaunay [figg. 6-7], 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 le rigide geometrie cubiste, recependo anche certe “curve” dei futuristi⁴².



Fig. 6. Robert Delaunay, *La città*, 1911

³⁹ Cfr. M. Calvesi, *La questione dell'Orfismo*, in Cavallaro, *Il Cavaliere Azzurro e l'Orfismo*, cit., pp. 70-71.

⁴⁰ G. Apollinaire, *I pittori cubisti. Meditazioni estetiche*, Milano, Abscondita, 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.

⁴² Cfr. Cavallaro, *Il Cavaliere Azzurro e l'Orfismo*, cit., pp. 56-65.

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 poteva stimarsi il solvente di qualunque certezza, il pareggiatore di qualsiasi causa, che, come una sorta di impulso al nulla, erodeva alla base l'edificio della civiltà euro-americana giunta al culmine della sua potenza. La Grande Guerra, proprio volendone essere, nel proposito di molti, la terapia, ne sarebbe stata il prodotto più terribile; e lo stesso sarebbe accaduto per le principali rivoluzioni politiche del Novecento.



Fig. 7. Robert Delaunay, *Composizione simultanea, i dischi solari*, 1913

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* [fig. 8], sono del 1913, e seguono a dipinti del medesimo artista che inceppano in posizione di “stallo” gli ideali cubisti e futuristi⁴⁴. Lo stesso dicasi delle macchine inutili e umanoidi

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*, Ancona, Le Ossa, 2012, pp. 13-19.

⁴⁴ Ivi, pp. 20-24.

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 per la 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 di Delaunay [fig. 7]. Il suo modello, in eccesso come in difetto, risiedeva ne *L'Unico e la sua proprietà* (1844) di Max Stirner⁴⁵, testo letteralmente “anarchico”, che precorre i ritorni all'io – etici ma anche estetici – manifestatisi in Europa tra la *fin de siècle* e l'inizio della Grande Guerra, nel 1914.



Fig. 8. Marcel Duchamp, *Ruota di bicicletta*, 1913

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 riaddensarsi dell'io come allusivo di quel processo alchemico detto *solve et coagula*. Già Delaunay aveva dichiarato che «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,

⁴⁵ Cfr. M. Stirner, *L'unico e la sua proprietà*, con un saggio di R. Calasso, Milano, Adelphi, 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, Milano, Abscondita, 2007, pp. 65-77.

⁴⁷ R. Delaunay, *Nota sulla costruzione della realtà nella pittura pura*, in Cavallaro, *Il Cavaliere Azzurro e l'Orfismo*, cit., p. 27.

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

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 doveva 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 Hausman e molti altri, che avevano rapporti diretti con la galleria «Dada», inaugurata, nel 1917, a Zurigo⁵⁰. In genere, si trattava di reduci da precedenti gruppi d'avanguardia, con amici nell'ambiente artistico europeo, cosicché, fra i presenti e gli assenti (i secondi, informati dai fogli dadaisti di quanto stava accadendo nella città svizzera, vi inviavano le proprie opere), nei locali della galleria suddetta si potevano vedere, oltre ad «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.



Fig. 9. Hans Arp, *Trousse d'un Da*, 1920

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

⁵⁰ Cfr. *supra*, nota 2.

Tzara si spingeva fino ad 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 otto-novecentesca, 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) [fig. 9], composta di legni di scarto dipinti in rosso e blu, e ricomposti su uno sfondo simile a una 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*» quale essenza dell'artista moderno, starle a lato come invisibili “profeti”.

Ora questi presupposti artistici e gnostico-filosofici entrarono nel contesto delle contaminazioni e dei confronti intra-avanguardistici ai quali abbiamo fatto cenno in apertura, dando ad essi un'unicità di indirizzo in chiave “soggettivista”. E su tale direttrice s'incontra l'esperienza della rivista «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. E qui va 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.

3. *Diamoci del «Noi»*

Enrico Prampolini⁵⁴, nato a Modena nel 1894, dopo studi compiuti a Lucca, Chiaravalle nelle Marche, Torino e Roma, ove il padre era stato trasfe-

⁵¹ T. Tzara, *Manifesto dell'amore debole e amaro*, in De Micheli, *Le Avanguardie artistiche del Novecento*, cit., p. 311.

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

⁵³ Cfr. *supra*, nota 1.

⁵⁴ Per le notizie biografiche e le molteplici produzioni e attività dell'Autore, cfr. *Regesto e bibliografia*, a cura di C.A. Bucci (e di D. Arich de Finetti per gli scritti di Prampolini), in *Prampolini. Dal*

rito per ragioni di lavoro, si era iscritto, nel 1912, alla Accademia di Belle Arti della capitale, e, nel 1912-1913, aveva aderito al Futurismo, entrando in contatto con la cerchia di artisti intorno a Giacomo Balla⁵⁵. Ciò gli aveva consentito di intessere rapporti anche con Marinetti, Boccioni, Carrà e con tutto l'ambiente futurista, dal quale – come si lamentava spesso con Marinetti in persona – diceva però di non ricevere sufficiente attenzione. Aveva lavorato, infatti, già prima della Grande Guerra⁵⁶, come pittore, illustratore, estensore di manifesti, ma anche come grafico, e, in seguito, anche come scenografo e coreografo⁵⁷, poi come progettista d'interni, mobili e suppellettili, assolvendo ogni attività con febbrile vocazione “architettonica” o “costruttiva”, secondo le tesi di Boccioni e Sant'Elia. Nel 1914 aveva pubblicato *L'Atmosferastruttura*. *Basi per un'architettura futurista*⁵⁸, poi *Costruzione assoluta di motorumore* (1915)⁵⁹, *Scenografia futurista* (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 l'avrebbe influenzato, indirizzandone il 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 stava passando 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 stava verificando una maturazione della misura lirico-individuale nell'arte di

Futurismo all'Informale. Catalogo della Mostra (Roma, marzo-maggio 1992), a cura di E. Crispolti con la collaborazione di R. Siligato, Roma, Carte Segrete, 1992, pp. 465-508.

⁵⁵ Uno dei migliori studi monografici è quello di F. Menna, *Enrico Prampolini*, Roma, De Luca, 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 e A. Perilli), Modena, 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*, Torino, Einaudi, 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.

⁶⁰ Ivi, pp. 161-162.

⁶¹ Ivi, pp. 163-164.

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

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

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

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 futurista.



Fig. 10. Enrico Prampolini, *Béguinage*, 1914

Ora Prampolini aveva attraversato un personale periodo di *Sturm und Drang*. E, in pittura, dall'anno stesso, il 1914, in cui aveva esposto, a Roma, alla galleria «Sprovieri», per la prima volta come futurista, aveva sentito la necessità di impiegare una quantità di materiali all'ottri – ricorrendo al *collage* o, come in *Béguinage* (1914) [fig. 10], a un «*assemblage monté sur bois, où sont employées, entre autres matières, la plume, la dentelle, le velours et la paille*»⁶⁷ –, ma aveva anche avvertito la necessità [fig. 11] di confrontarsi con la forma-colore di Delaunay e di altri artisti della *Section d'Or* [fig. 12]. Non si dava comunque dei limiti, l'unica costante era il proposito, 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.

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

⁶⁶ Ivi, p. 136.

⁶⁷ P. Courthion, *Enrico Prampolini*, in «Quaderni della Quadriennale nazionale d'arte di Roma», Roma, Istituto Grafico Tiberino di L. De Luca, 1957, p. 7.

⁶⁸ Cfr. *supra*, nota 22.

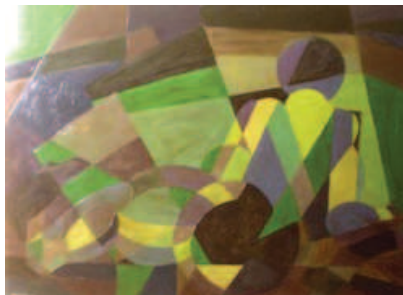


Fig. 11. Enrico Prampolini, *Architettura di nudo*, 1916

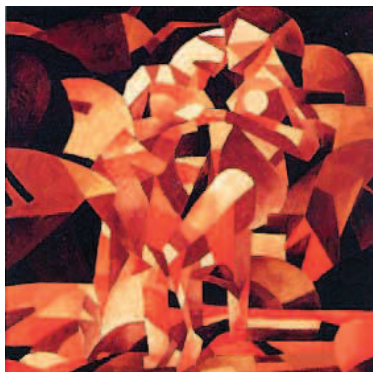


Fig. 12. Francis Picabia, *Danza alla sorgente*, 1912

Nell'estate del 1916 aveva conosciuto Tzara a Roma e cominciato un'intensa collaborazione con Dada. Era stato a Zurigo, con proprie opere, 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 Losanna⁶⁹. Nel 1917, avevano visitato il «suo studio, in via Tanaro a Roma, Picasso, Strawinsky, Cocteau, Diaghilev e Bakst»⁷⁰. Ma l'evento capitale era stato senz'altro la fondazione, con Sanminiatielli, della rivista «Noi», raccolta internazionale d'arte d'avanguardia, uscita nel mese di giugno, che sanciva, fra non pochi antagonismi, una raggiunta centralità nell'ambiente artistico romano⁷¹.

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

⁶⁹ Cfr. Menna, *Enrico Prampolini*, cit., p. 34.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Per la genesi della rivista: cfr. B. Sani, *Nota critica a «Noi»*. Raccolta internazionale d'arte d'avanguardia, cit., pp. 3-19; inoltre Menna, *Enrico Prampolini*, cit., pp. 34-39; sull'ambiente romano: E. Crispolti, *Una presenza futurista incontestabilmente consistente*, in *Roma 1918-1943*, Catalogo della

avrebbe mai revocato l'eredità lasciata da Boccioni e Sant'Elia, bensì l'avrebbe trasformata, si può dire, in 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 al di là dei singoli indirizzi formali.

Picasso e oltre

In tale ricerca 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, per esempio, che Boccioni aveva prodotto col Cubismo, ma senza ricorrere ad abiure: bastava accennare, per esempio 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», era 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 Picasso⁷².



Fig. 13. Pablo Picasso, *Bottiglia, bicchiere, violino*, 1912-1913

Mostra (Roma, aprile-luglio 1998), a cura di F. Benzi, G. Mercurio e L. Prisco, Roma, Viviani Editore, 1998, pp. 39-58.

⁷² E. Prampolini, *Picasso*, in «Noi», I, 1, 1917, p. 6.

Al tempo stesso, Prampolini rimarcava come tale sviluppo del linguaggio picassiano fino alla «cristallizzazione dell'astratto»⁷³ avesse superato il limite della pittura bidimensionale, venendo a includere oggetti del mondo esterno [fig. 13], 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»⁷⁴. 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 Arp⁷⁵, con caratteri però formalmente molto rigorosi e tendenti a creare una immagine del tutto astratta, che dialogava con esperienze neoplasticiste e costruttiviste, come quelle affermatesi per esempio in «De Stijl».

Altri omaggi a Dada venivano, in altre pagine, dalla riproduzione di un'opera di Janco, dedicata a Tzara⁷⁶, e da un testo verbale di Tzara stesso⁷⁷, accompagnati da una poesia di Paolo Buzzi, dedicata alla memoria di Boccioni⁷⁸. 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»⁷⁹. «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 eloquente. La copertina si doveva a Prampolini stesso, con un disegno di chiara ascendenza picassiana, intitolato *Prospettiva verticale*⁸⁰. L'artista vi ristampava, inoltre, un manifesto d'ispirazione marinettiana o primo futurista, *Bombardiamo le Accademie. Ultimo residuo pacifista*⁸¹, e una parte del suo *L' "Atmosferastruttura". Basi per un'architettura futurista*⁸², 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

⁷³ Ivi, p. 7.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Ivi, p. 2.

⁷⁷ Ivi, p. 5.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Ivi, p. 8.

⁸⁰ «Noi», II, 2.3.4, 1919.

⁸¹ Ivi, p. 8.

⁸² Ivi, p. 14.

antiboccioniana, la quale aveva condotto, alla fine, i lacerbiani, Carrà e Severini stesso a uscire dal Futurismo.

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 «Mercurio», 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»⁸³, 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»⁸⁴. La tesi, che scaturiva già dal primo paragrafo del testo, intitolato *Il Macchinismo e l'arte*, era tale che «i grandi avvenimenti intellettuali» andavano a corrispondere a forze profonde dell'intelligenza, le quali, una volta rivelate da un certo accidente esterno, non si riferivano più di necessità a esso⁸⁵. 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»⁸⁶. Severini, infatti, ne concludeva l'indipendenza dell'arte d'avanguardia dalla rappresentazione mimetica della macchina e della velocità in senso cinetico.



Fig. 14. Gino Severini, *Natura morta con chitarra*, 1919

⁸³ Cfr. *supra*, nota 33.

⁸⁴ «Noi», II, 2.3.4, 1918, p. 15.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Cfr. nota 34.

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* [...] ⁸⁷.

Anche qui, a parte le antiche polemiche, si poteva notare più uno sviluppo del passato che una 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» ⁸⁸ veniva adesso riformulato da Severini [fig. 14], attraverso il «*réalisme idéiste*», affermando che l'*iter* percettivo faceva svanire l'oggetto nel soggetto, ma che il soggetto era in quell'*iter* già 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 ⁸⁹.

Anche l'affermazione “meccanicofila”: «*Il processo di costruzione di una macchina è analogo al processo di costruzione di un'opera d'arte*» ⁹⁰ 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» ⁹¹; il che poteva valere usando un pennello come un cacciavite! Severini, insomma, tentava di equilibrare gli opposti, di volgere al futuro le dispute del passato, riconducendole a un “soggetto comune”, che era esattamente l'intento “futurista” di «Noi».

Carrà e i metafisici

Prampolini era così determinato in tale intento da pubblicare, all'inizio del 1919, anche uno scritto di Carrà, *Contributo ad una nuova arte meta-*

⁸⁷ «Noi», II, 2.3.4, 1918, p. 15.

⁸⁸ Boccioni, *Pittura e scultura futuriste*, cit., p. 107.

⁸⁹ «Noi», III, 5.6.7, 1919, p. 24.

⁹⁰ Ivi, II, 2.3.4, 1918, p. 15.

⁹¹ Ivi, III, 5.6.7, 1919, p. 24.

*fisica*⁹², insieme ad altri due, dello stesso orientamento, rispettivamente di Alberto Savinio⁹³ e Giorgio de Chirico⁹⁴. Nel novembre del 1918 era uscito il primo numero di «Valori plastici»⁹⁵, 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.



Fig. 15. Carlo Carrà, *L'ovale delle apparizioni*, 1918

Non a caso Roberto Longhi si riferiva a «Valori plastici», erede diretta dell'esperienza ferrarese, come a una rivista d'avanguardia⁹⁶ e, infatti, sul primo numero, Carrà aveva pubblicato uno scritto, *Il quadrante dello spirito*⁹⁷, indi-

⁹² Ivi, pp. 19-20.

⁹³ *Frammento*, ivi, p. 8.

⁹⁴ *La notte misteriosa*, ivi, p. 17.

⁹⁵ Cfr. P. Fossati, «*Valori Plastici*» 1918-1922, Torino, Einaudi, 1981.

⁹⁶ 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*, Milano, Mondadori, 1973, p. 1049.

⁹⁷ «*Valori plastici*», I, 1, 1918, pp. 1-2.

cante un'intima coabitazione fra presente e passato: la stessa alla quale egli era pervenuto nell'*Ovale delle apparizioni* (1918) [fig. 15], tela d'approdo e ripartenza, che segnalava la sintesi fra l'eresia futurista di «Lacerba» e gli sviluppi dell'arte in senso biografico, con un'estrema rielaborazione del biografismo “vociano”, passato per la «Voce letteraria» di Giuseppe De Robertis⁹⁸. 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»⁹⁹, posizioni di cui *Contributo ad una nuova arte metafisica* costituiva una sorta di ripresa sintetica:

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 sussultare¹⁰⁰.

Il linguaggio ermetico adottato (che palesa affinità con quello di un altro reduce del Futurismo lacerbiano, ovvero Giuseppe Ungaretti) 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 che, attraverso il richiamo al «Dio delle cose», diveniva punto di raccolta “architettonica” di qualsiasi materiale impiegato.

4. «Salire»

Prampolini, attentissimo a misurare le dosi, gli orientamenti e le presenze, pareva così un nostromo capace di condurre la nave di «Noi» fra gli scogli, i bassifondi, i promontori e gli arcipelaghi della avanguardia italiana ed europea senza mai perdere la rotta; anzi, in tale viaggio, simile a quello di *Zeusi l'esploratore* di De Chirico¹⁰¹, la sua coscienza – mentre il condirettore, Sanminiatielli, teneva vivo un rapporto, in proprio e col concorso d'altri, con la prosa narrativa più o meno tradizionale – diveniva sempre più chiara, approdando, nel terzo, tradivo fascicolo, degli inizi del 1920, a una sorta di

⁹⁸ Cfr. Cresti, *Antico futuro*, cit., pp. 39-44.

⁹⁹ «Valori plastici», I, 1, 1918, p. 1.

¹⁰⁰ «Noi», III, 5.6.7, 1919, p. 19.

¹⁰¹ «Valori plastici», I, 1, 1918, p. 10.

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 propri**.

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 mare¹⁰².

Il richiamo all'opera d'arte come «necessità interiore espressa con mezzi propri» era un omaggio a Kandinsky¹⁰³, ma si indirizzava, specificamente, alla «fusione di tendenze artistiche», attivando un processo in cui critica e ricerca formale si giovavano reciprocamente. E anche i linguaggi veri e propri adottati nella produzione come pittore, scultore, scenografo e negli altri campi di attività, risentivano di tale indirizzo, consentendo a Prampolini di lasciarsi progressivamente alle spalle il “soggetto” dell'opera (in termini di contenuto), per mettere 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, fino a «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»¹⁰⁴. «Noi» era l'applicazione grafico-critica, o “esteriore”, di tale indirizzo intimamente nomade e “polimaterico”; era cioè l'involucro rappresentativo di una atmosfera lirico-soggettiva “interiore”.

In un caso come nell'altro, tuttavia, tale parallelismo era reso possibile da una coerenza più profonda. Prampolini mostrava infatti un modo di condurre le proprie attività che era 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 uno scritto evoliano, *L'arte come libertà e come egoismo*¹⁰⁵, ch'è la prima sezione del

¹⁰² «Noi», III, 1, 1920, p. 1.

¹⁰³ Cfr. Cresti, *La leggerezza del Cavaliere Azzurro*, cit., p. 198.

¹⁰⁴ Menna, *Enrico Prampolini*, cit., p. 34.

¹⁰⁵ «Noi», III, 1, 1920, pp. 6-7.

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"»¹⁰⁶. 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»¹⁰⁷. E ancora: «*Intendo il sentimento estetico come iniziazione verso la coscienza superiore misconosciuta ed affogata*»¹⁰⁸. Ora Evola condivideva in pieno le tesi di Tzara¹⁰⁹, 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"¹¹⁰.

Nel gennaio del 1920, Evola¹¹¹ tenne una propria esposizione di 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 composito¹¹², 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.

¹⁰⁶ J. Evola, *Arte astratta: / posizione teorica / 10 poemi / 4 composizioni*, in «Collection Dada», Roma, 1920.

¹⁰⁷ «Noi», III, 1, 1920, p. 6.

¹⁰⁸ Ivi, p. 7.

¹⁰⁹ Cfr. Evola, *Lettera a Tristan Tzara*, in *Scritti sull'arte d'avanguardia*, cit., pp. 39-43.

¹¹⁰ 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*, in «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.

¹¹¹ Cfr. E. Crispolti, *Dada a Roma. Contributo alla partecipazione italiana al Dadaismo*, in «Palatino», XII (4ª 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 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*, Roma, Galleria La Medusa, 1963.

¹¹² Cfr. Marconi, *Il marciapiede del pittore. Gallerie romane*, in *Roma 1918-1943*, cit., pp. 59-72.

Entrambi partecipavano in breve 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 dal rapporto mimetico con la realtà¹¹³.

Evola, addirittura, dava una lettura del movimento guidato da Marinetti come avente «in sé la sua dissoluzione e il suo trapasso»¹¹⁴. 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»¹¹⁵.

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)¹¹⁶, a indicare Dada stesso 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 meccanico o realistico, e riformulando lo «stato d'animo plastico» come 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, individuale.

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 sovrana? E tale sovranità, che poteva misurarsi con le cose più comuni, e persino con la materia, non era insita nell'essere l'artista 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 leggeva in *Pittura e scultura futuriste* di Boccioni era: «SALIRE»¹¹⁷. (Piet Mondrian l'aveva già fatto collegando l'Io della Teosofia e dell'Antroposofia al Cubismo).

¹¹³ 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.

¹¹⁴ Evola, *Sul significato dell'arte modernissima*, in *Scritti sull'arte d'avanguardia*, cit., p. 64.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Cfr. J. Evola, *Teoria dell'individuo assoluto*, Roma, Mediterranee, 1973; e Id., *Fenomenologia dell'individuo assoluto*, Roma, Mediterranee, 1974. L'opera ebbe una prima edizione, in due volumi, presso l'Editore Bocca (Milano, 1925).

¹¹⁷ Boccioni, *Pittura e scultura futuriste*, cit., p. 156.

5. *Il tolemaico*

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 come organizzatore di mostre d'arte "moderna" o di "avanguardia", in Italia e all'estero. Nel 1920, fu commissario per l'Italia all'*Esposizione Internazionale* di Ginevra, ove espose sue opere e curò le retrospettive di Umberto Boccioni e Amedeo Modigliani. Creava intanto, a Roma, scenografie e costumi per il teatro, collaborando alla preparazione di 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»¹¹⁸, 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, era riapparsa con alcune significative modifiche, grafiche e di sostanza. La prima delle quali era che il frontespizio si stampava ora col sopratitolo «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 [fig. 16].



Fig. 16. Frontespizio di «Noi», 2° serie, 1923

¹¹⁸ Cfr. Prampolini. *Dal Futurismo all'Informale*, cit., p. 165.

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 al fine di tutelare i propri interessi e ottenere commissioni e favori¹¹⁹. «Noi» sarebbe stato l'organo di tale corporazione e, al tempo stesso, una vetrina italiana e europea di innovative proposte nel campo delle arti applicate, del teatro, della scenografia e della coreografia.



Fig. 17. Enrico Prampolini, *Costruzione spaziale – paesaggio*, 1919



Fig. 18. Enrico Prampolini, scenografie del *Mandarin meraviglioso* di B. Bartók, 1942

¹¹⁹ F.T. Marinetti, *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani: Manifesto al Governo fascista*, in «Noi», I (2° serie), 1, (aprile) 1923, pp. 1-2.

Il nuovo progetto era adombrato nel *Manifesto dell'arte meccanica* (1922), firmato con Vinicio Paladini e Ivo Pannaggi, apparso su «Noi» nel 1923¹²⁰. 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 architetti¹²¹).

A questo punto, la «fusione di tendenze artistiche», in precedenza ricercata, perdeva 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'infinite variazioni interne, tra cui quelle prampoliniane risultavano, in genere, riconoscibili per la ricerca dell'essenziale e persino di una staticità che fissava il movimento di colori e volumi «puri» in uno spazio senz'attributi naturalistici, facendo pensare, a volte, sia che si trattasse 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 [fig. 17], della serie d'opere, di decorazioni o di spettacoli teatrali [fig. 18], ossia «del micro come del macro», non era mai nel contenuto, nel materiale o nei materiali usati, bensì nel principio, che, nello spazio appunto «puro», li affinava in virtù d'un magnetismo «cosmico»¹²², la cui definizione andò di pari passo con l'intera vicenda descritta, culminando, nel 1924, nel manifesto *Architetture spirituali*, pubblicato da Prampolini 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 rivelazioni, 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.

¹²⁰ «Noi», I (2° serie), (maggio) 1923, pp. 1-2.

¹²¹ Cfr. *supra*, nota 29.

¹²² Prampolini realizzò il bozzetto per un teatro magnetico, simbolo della sua idea «cosmica» dell'arte: cfr. G. Lista, *Prampolini scenografo*, in *Prampolini. Dal Futurismo all'informale*, cit., pp. 127-128.

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 materializzati 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 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 psichica¹²³.

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»¹²⁴, assunto che creava una sintesi *à rebours* 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'arte e l'"impersonalità" imposta all'arte dal mondo industriale, Prampolini istituiva una convergenza, entro un tempo finito, di materiali infiniti, nomadi, visibili dalla soglia-scena dell'opera, e in se stessi apparenti e dileguanti, volumetrici e lineari, rutilanti od opachi, attesi o inverosimili, gravitanti intorno (e tutti disponibili) all'io, al «libero, incondizionato creatore», così da «fissare in una sintesi assoluta l'architettura spirituale dell'anima umana»¹²⁵.

¹²³ Ivi, pp. 205-206.

¹²⁴ Ivi, p. 205.

¹²⁵ *Ibid.*

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. 4] 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 Picasso¹²⁶.

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»¹²⁷, e che «tutti i nostri più giovani e più vivi artisti sono passati per il futurismo o ànno tentato forme che al futurismo possiamo avvicinare»¹²⁸. 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»¹²⁹, nell'altro invece la differenza inconciliabile fra «tradizione formale» e «tradizione spirituale», dichiarandosi nemico della prima a tutto favore della seconda¹³⁰.

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. 19], 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 nel successivo numero di «Noi» – è fine della ricerca artistica ed affermazione della *unità* dell'arte»¹³¹.

¹²⁶ «Noi», I (2° serie), Numero speciale «L'arte decorativa futurista», (giugno-luglio) 1923.

¹²⁷ Ivi, p. 2.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Ivi, p. 3.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ W. Deonna, *L'unità dell'arte*, in «Noi», I (2° serie), (agosto) 1923, p. 3.



Fig. 19. Enrico Prampolini, *La palestra dei sensi*, 1923

Col 1924, dopo un altro numero fondamentale, dedicato per intero a *Teatro e scena futuriste*¹³², che, a partire dalla *Atmosfera scenica futurista*¹³³, 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 numero¹³⁴ 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, che veniva sinteticamente indicato attraverso i nomi di Balla, Depero e Prampolini stesso. Sempre nel 1925, Prampolini si trasferì a Parigi, stabilendovi la propria residenza per oltre un decennio.

¹³² «Noi», I (2° serie), 6.7.8.9, *Numero speciale "Teatro e scena futuriste"*, 1924.

¹³³ Ivi, p. 6.

¹³⁴ Ivi, I (2° serie), 10.11.12, *Numéro consacré aux peintres futuristes: Balla Depero Prampolini* (Paris) 1925.



Fig. 20. Enrico Prampolini, *Forme forze nello spazio*, 1932

Dalla fine della rivista avrebbe avuto ancora più di 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 oppure 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 [fig. 20], il tronco di un albero si spacca, non più radicato a terra, e fa apparire un residuale torso [fig. 21]. Altrove una testa femminile si contrae, rivelandosi il nucleo di un atomo, mentre la falda del cappello si fa embrione anodino [fig. 22] o la pianura ove si eleva un monte [fig. 23]. 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. 24]. 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»¹³⁵, 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 complementari di una solitaria “ascesa”.

¹³⁵ Cfr. *supra*, nota 7.



Fig. 21. Enrico Prampolini, *I funerali del Romanticismo*, 1934

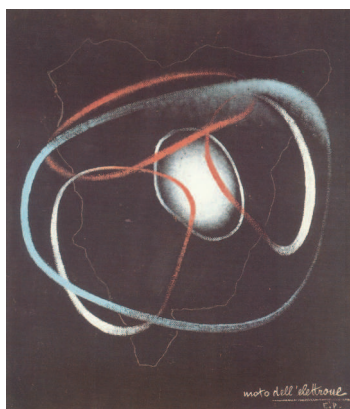


Fig. 22. Enrico Prampolini, *Quanta A (moto dell'atomo)*, 1940-1941

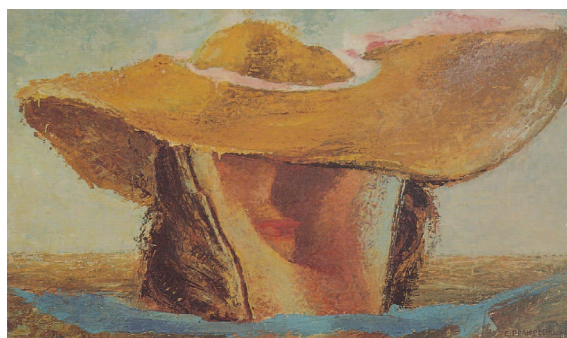


Fig. 23. Enrico Prampolini, *Trasfigurazione di una testa*, 1940

Cercando equilibri sempre più complessi [fig. 25], 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 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 1939-1945, se ne sarebbero avvalsi, pur con intenti opposti e da sfasati punti d'inizio, Lucio Fontana e Alberto Burri.



Fig. 24. Enrico Prampolini, *Due figure al sole*, 1941-1942



Fig. 25. Enrico Prampolini, *Automatismo polimaterico*, 1940