

NONOSTANTE LE GUERRE, LE DOMINAZIONI STRANIERE, I SACCHEGGI E LE DEVASTAZIONI DEI LANZICHENECCHI DI OGNI TEMPO E NAZIONALITÀ, E QUALCHE CESARE BORGIA DI TROPPO, L'ITALIA HA SAPUTO PRODURRE IL RINASCIMENTO, IL BAROCCO, E ANCORA NEL SETTECENTO SI PONEVA ALL'AVANGUARDIA IN TUTTI I CAMPI DELL'ARTE.

## Il futurismo e l'Europa

GIANNI GISMONDI

NEANCHE IL PASSATO PIÙ LONTANO ERA STATO INGlorioso, DIRE ARTE RIGUARDO ALL'ANTICHITÀ (A PARTE L'ECCEZIONE GRECA) E AL MEDIOEVO, VUOL DIRE ITALIA. IL GENIO ARTISTICO ITALIANO DOMINA INCONTRASTATO PER PIÙ DI DUE MILLENNI PRODUCENDO UN PATRIMONIO IN TAL SENSO TRA I PIÙ VASTI DEL MONDO.

CON L'OTTOCENTO INIZIA UNA SORTA DI OBLIO CHE CI RELEGA verso un ruolo di secondo piano rispetto alla Francia che con le prime tendenze ottocentesche pone le basi per la nascita delle avanguardie. Ciò non vuol dire che il XIX secolo sia stato per noi negativo, anzi al contrario, siamo stati molto prolifici: se gettiamo lo sguardo sui macchiaioli, notiamo che vi è uno scambio di idee e di esperienze reciproco con i coevi artisti francesi che si accingono a dare vita all'Impressionismo. Nel caffè Michelangiolo di Firenze Diego Martelli teorizza la macchia negando l'esistenza della forma, ammettendo che la realtà percepita dai nostri occhi è un insieme di macchie colorate, e che perfino la luce che colpisce gli oggetti raggiunge la retina dell'osservatore sotto forma di colore. Ammettere la macchia vuol dire ammettere la visione d'insieme, e la resa globale della realtà che è uno dei punti chiave dell'Impressionismo stesso. Ma gli elementi in comune con i francesi sono molteplici e a muoversi per primi su questo terreno furono appunto i macchiaioli. Purtroppo rispetto al gruppo degli

Laureato in storia dell'arte all'Università

*La Sapienza* di Roma, ha insegnato storia e filosofia nel liceo linguistico *Enrico Medi* di Sora

(FR). Ha lavorato come

lettore presso la casa editrice Lexica di Székesfehérvár.

Attualmente insegna storia dell'arte presso il Dipartimento di

Italianistica dell'Università degli Studi di Pécs e al liceo *Szent László* di Budapest. Tiene corsi di lingua italiana all'Istituto Italiano di Cultura di Budapest.

Ha pubblicato un libro di racconti a carattere popolare e collabora attivamente con articoli di argomento culturale al mensile bilingue «Italia» e a «Nuova Corvina».



*Giacomo Balla: Dinamismo di un cane al guinzaglio.*

*1912, olio su tela, cm 90 x 110.*

*Buffalo (New York). Collezione privata*

impressionisti, i macchiaioli non sempre dimostrarono coerenza tra quanto teorizzato e l'applicazione pratica e ciò non permise loro di raggiungere risultati più alti. Ma questo fatto è poca cosa rispetto agli steccati di un regionalismo artistico e culturale ancora molto vivo, e al ruolo marginalissimo dell'Italia nel concerto delle nazioni europee che non permettevano alla cultura artistica del nostro paese di avere un respiro più ampio in senso internazionale come nel passato.

Il Futurismo, collocandosi nell'ambito delle avanguardie artistiche del Novecento, è l'unico movimento capace di far uscire l'Italia dal clima sonnacchioso appena descritto, e dalle secche dell'accademismo ufficiale imperante, rappresentato dai vari Sartorio e Canonica di turno. Il gruppo capeggiato da Marinetti restituisce all'Italia un ruolo di primissimo piano, non solo in campo europeo, ma addirittura mondiale.

Dopo un secolo di cultura artistica dominato dalla Francia, il Futurismo è il primo movimento italiano capace di uscire dai confini nazionali, esso ha la forza di condizionare, di influenzare e di determinare tante scelte artistiche di altri paesi europei. In alcuni casi vediamo anche un Futurismo violento, che certe volte, e non sempre a torto, assume delle posizioni di estrema durezza verso gli imitatori stranieri di alcune sue poetiche di base. Nel 1913 la rivista futurista «Lacerba» attacca, con

un crudo articolo di Boccioni, il gruppo dei cubisti francesi, prendendosi in special modo con Apollinaire, considerato il loro capo carismatico, e i pittori che ruotano intorno all'Orfismo di Delaunay che nei loro quadri operano una scomposizione degli oggetti simile alla maniera dei futuristi, e questo «plagio» è ravvisabile anche nella forza dinamica impressa a tali oggetti che va in tutte le direzioni, insieme a una visione simultanea spazio-temporale. Questi elementi sono peculiarità futuriste che attraggono irresistibilmente i francesi.

*Robert Delaunay: La torre.*  
1910, New York,  
The Solomon R. Guggenheim Museum





*Marcel Duchamp: Nudo che scende una scala N. 2.  
1912, Philadelphia (USA), Museum of Art*

La serie delle *Torri Eiffel* di Delaunay presenta delle forti somiglianze con *Visioni simultanee* di Boccioni, il *Nudo che scende una scala* di Duchamp somiglia alle *Mani del violinista*, e al *Dinamismo di un cane al guinzaglio* di Balla. Queste analogie non sono casuali, in esse c'è un riconoscimento della validità della poetica futurista da parte degli artisti francesi, che trovavano attuale e priva di ogni forma di anacro-

nismo l'arte degli italiani. Il gruppo di Marinetti aveva saputo interpretare tutte le istanze dell'epoca, si era fatto portavoce di una realtà che era venuta prepotentemente alla ribalta con il secolo che si era appena aperto. Apollinaire di fronte all'attacco di Boccioni fece silenzio, ma quando fu invitato a collaborare a «Lacerba», rispose così a Soffici: *«Je ne demanderais pas mieux que de donner vers ou prose à l'Acerba. Mais est-ce possible? Boccioni vient de m'y traiter de plagiaire et tous les jeunes peintres français avec moi. Ce sont des procédés intolérables dans tous les cas mais particulièrement quand il s'agit de peinture moderne. J'aurais volontiers répondu si la polémique avait été placée sur un terrain de courtoisie...»* (1)

Il Futurismo trova legittimità, più di ogni altra avanguardia, proprio nelle ragioni che l'hanno generato. Il processo di industrializzazione italiano e di alcune nazioni europee iniziato nella seconda metà del 1800, e per Francia e Inghilterra ripreso con maggior vigore proprio nel medesimo periodo, incomincia a dare i suoi frutti migliori nei primi anni del XX secolo. Sono gli anni in cui gli aerei, come grandi uccelli di metallo incominciano a sfrecciare nei cieli d'Europa, i sommergibili, come mostri sottomarini, consentono all'uomo di calarsi negli abissi oceanici, i grandi piroscafi e i transatlantici solcano gli oceani consentendo di ridurre le distanze che separano i continenti, la rete ferroviaria, come una ragnatela, si estende sull'intera Europa permettendo così ai grandi serpenti metallici di sfrecciare in lungo e largo, le fabbriche, con le loro ciminiere, impregnano l'aria di profumato smog per le narici dei futuristi, e infine l'automobile, la tanto esaltata automobile, così cara a Marinetti *«... è più bello della Vittoria di Samotracia»* (2). È emblematico l'uso del maschile riguardo al nuovo mezzo meccanico, è vero che si è in epoca pionieristica e non è stato ancora deciso in quale genere collocare il termine appena nato, ma la terminazione in «a» della parola macchina, sinonimo di automobile, avrebbe dovuto far pensare a un utilizzo al femminile, tuttavia, la maschia fibra dell'oggetto non consente a Marinetti una collocazione in tal senso, e a causa del suo disprezzo verso tutto ciò che è femmina, si ostina a chiamarlo *lo automobile*.

I futuristi, anziché trovare la poesia nella natura, la trovano nell'industrializzazione e nei suoi derivati. Poetici sono gli odori e il «profumo» della benzina o della nafta combusta, gli odori chimici delle ciminiere delle officine, poetici sono i rumori e il tramestio delle catene di montaggio, dei meccanismi, ingranaggi e ruote dentate delle fabbriche che cozzano si compenetrano e stridono tra loro, poetici sono i rumori degli attriti dei treni sulle rotaie e dei tram sulle tranvaie, dei porti tumultuosi, degli arsenali roboanti con ogni sorta di merci, poetiche sono le luci elettriche che illuminano a giorno la città riflettendosi sulla strada lucida con la conseguente moltiplicazione, poetici sono gli scenari diurni dove il cielo e il sole sono coperti dal fumo grigio-nero-acre emesso dalla selva delle ciminiere caratteristiche della nuova realtà urbana. Tutto quello che per noi oggi appare obbrobrioso e ripugnante per i futuristi era pura poesia e quindi poetica da esaltare nelle loro opere.

Il centro del Futurismo era Milano, città industriale per antonomasia, che per la sua modernità si prestava ad essere contrapposta alle città storiche per eccellenza, ma non abbastanza per fare da cassa di risonanza o da palcoscenico al nascente

movimento. I futuristi scelgono Parigi per lanciare il loro primo manifesto. La capitale francese rispetto a Milano è illuminata dai riflettori di tutt'Europa, gli artisti provenienti da ogni parte del continente vi si ritrovano, si scambiano le esperienze, danno vita alle tendenze più disparate: evitare Parigi significava non mettersi in luce. Uno dei membri firmatari del primo manifesto della pittura futurista, Gino Severini, vi si era trasferito da tempo, qui lavorava a stretto contatto con i pittori cubisti, intratteneva rapporti con Apollinaire, contribuiva a smorzare le polemiche con i futuristi italiani e a spegnere agli occhi del grande poeta francese l'accidiosa verbosità del gruppo di Marinetti. La presenza di Severini a Parigi era segnalata molto prima della nascita ufficiale del Futurismo. Esistono testimonianze in tal senso, una di queste, abbastanza curiosa e singolare per quei tempi, vede Severini dividere con Modigliani la sua dose di hascisc. Questo non è che un aneddoto colorato, Severini invece è la sintesi delle due esperienze, è il mediatore, è l'artista stimato e rispettato sia dai cubisti che dai suoi amici futuristi, inoltre contribuisce ad avvicinare le posizioni delle due avanguardie.

Se Severini a Parigi risiedeva stabilmente, gli altri vi si recavano a tempi alterni, o per esporre le loro opere o per lanciarvi i manifesti, o più semplicemente per calarsi nell'atmosfera artistico-culturale e respirarne tutta l'essenza. Molte sono le testimonianze che vi vedono Boccioni a più riprese, anche Carrà, Balla e Russolo vi si recarono spesso. Marinetti era giunto a Milano da Parigi, imbevuto dello spirito del simbolismo francese e con la testa piena di idee confuse.

Anche con il vorticismismo inglese c'è un rapporto di dare-avere. Il movimento britannico fondato nel 1914 e tutto intento alla ricerca del dinamismo, risente molto del futurismo italiano. Si può quasi affermare che vi è una influenza futurista a tutto raggio su molte avanguardie coeve. I dadaisti e i surrealisti prendono a modello il loro metodo di propaganda a getto continuo attingendo anche al loro magazzino tipografico, imitando tutte le loro trovate e i loro manifesti.

È in Russia che il Futurismo italiano riscuote grande successo. Il francese era la lingua dei colti, degli intellettuali, era la lingua largamente usata nei circoli culturali delle più importanti città russe e il giornale francese Figaro circolava ampiamente in questi ambienti culturali, e pertanto il manifesto del febbraio del 1909 pubblicato sul popolare giornale francese, fu divulgato ampiamente nel paese, e fu tradotto perfino in russo su numerose riviste. Da questo fatto Marinetti acquistò enorme popolarità, le sue opere poetiche andarono a ruba. Il poeta italiano si recò puntuale in Russia, proprio in coincidenza con l'uscita del primo manifesto dei pittori futuristi nel febbraio del 1910, è lo stesso anno in cui i fratelli David e Vladimir Burliuk fondarono il Futurismo nella terra degli zar insieme al grande poeta Majakovskij. David Burliuk e Majakovskij si erano conosciuti all'Istituto di pittura, scultura e architettura di Mosca. La prima volta che si videro, erano ancora ragazzi. Majakovskij annota nel suo diario che per poco non sono venuti alle mani, ma presto si scoprirono amici. Nei giorni seguenti, testimonia ancora Majakovskij, fece vedere una sua poesia a Burliuk spacciandola per il prodotto di un poeta di sua conoscenza, ma Burliuk non si fece ingannare, riconoscendo in quei versi la tempra del suo giovane amico, definendolo poeta geniale. Il mattino dopo Burliuk presentò Majakovskij a qualcuno influente definendolo ce-



*Umberto Boccioni: Visioni simultanee.  
1911, olio su tela, m 1.00 x 1.00.  
Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum*

lebre poeta, e lo obbligò a scrivere. Dice ancora Majakovskij nel suo diario: «*Mi dava cinquanta copeche al giorno. Per scrivere senza fare la fame*» (3).

Presto sorse una serie di gruppi di tendenza futurista. Si incontrano figure come Larionov, Gontcharova, Malevic, Tatlin e molti, molti altri artisti che danno vita al Raggismo, al Suprematismo e al Costruttivismo. Ma nonostante una presunta influenza italiana sul futurismo russo, vi è una diversità di fondo riscontrabile, non tanto nell'arte, quanto negli atteggiamenti di natura ideologica: incoerenti, contradd-

dittori e confusionari quelli italiani che trovarono sfogo nella guerra prima, e nel fascismo dopo: Marinetti durante gli anni del regime divenne Accademico d'Italia, e fino all'ultimo aderì al fascismo, anche nel periodo più buio della Repubblica Sociale. Mentre il futurismo russo fece la scelta rivoluzionaria: prima fu pacifista e contro la guerra e allo scoppio della rivoluzione si schierò per intero con essa, almeno fino a quando le istanze rivoluzionarie non vennero tradite.

Già il primo viaggio di Marinetti in Russia, a parte il grande successo riscosso, fu accompagnato da grandi polemiche che contribuirono a mettere in luce tutta la contraddittorietà del personaggio e a scavare un solco tra le due tendenze che lo scoppio del primo conflitto mondiale approfondì irrimediabilmente.

Comunque nel bene e nel male il futurismo fu un movimento di vitale importanza che rinnovò completamente l'arte italiana di quegli anni, esercitando un'influenza anche sulle altre avanguardie europee. Presto ne fu riconosciuta la grandezza dal punto di vista artistico e le sue opere trovarono collocazione nei più famosi musei del mondo.

#### N O T E

1. A. Soffici, *Rete Mediterranea*, Firenze, Vallecchi Editore, 1920
2. *Uno dei punti del primo manifesto futurista del 1909*
3. I. Ambrogio, *Maiakovski, opere*, Roma, Editori Riuniti, 1958