

VISIONI D'Arte

ITALIA '900

18 FEBBRAIO 2018

Come grida l'avanguardia
L'onda lunga del Futurismo

*Un focus sui maggiori protagonisti del Futurismo italiano, Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Gino Severini e Massimo Carrà. Gli ultimi due, sono qui intervistati dopo la seconda grande guerra, confermando la lunga e innovativa parabola del futurismo e non solo. A chiudere la prima giornata un'inedita e curiosa sintesi della rassegna: **Arte italiana 1910-1950**, per la regia del giovane Folco Quilici.*

Giacomo Balla e il Futurismo

Ugo la Rosa, 1977, **14min.** col.

Boccioni a Milano

Raffaele Andreassi, 1983, **34min.**col.

Personale di Gino Severini

Emilio Lavagnino, 1960, **10min.**, col.

Dieci minuti con, Carlo Carrà

di Giancarlo Fusco, regia Vieri Bigazzi, 1956, **11min.**, b/n

Arte italiana 1910-1950

Folco Quilici, 1958, **9min.**, col.

La prima giornata di proiezioni racconta il Futurismo nelle molteplici inclinazioni di quattro importanti protagonisti: Balla, Boccioni, Severini e Carrà. Una biografia del torinese Giacomo Balla (1871-1958), una delle figure più poliedriche del movimento, pittore scenografo e proto designer (**Giacomo Balla e il Futurismo**, 1977), narra la storia di un *enfant prodige* che disegna e studia violino rimanendo un autodidatta a vita. A Torino, Balla impara la litografia ed è assistente in un importante studio fotografico dove incrocia scrittori e artisti, e fra questi Pellizza da Volpedo maestro della tecnica pittorica divisionista. Trasferito a Roma nel 1895, la ricerca di uno stile affianca gli ideali del socialismo umanitario: i primi messaggi artistici di denuncia, mostrano emarginati, oppressi, mendicanti, contadini e malati di mente. A Milano, Balla aveva scoperto le nuove periferie cittadine, i segni della rivoluzione industriale della *Giornata dell'operaio* (1904), visione simultanea di un edificio in costruzione con scene di lavoratori dal mattino alla sera, illuminato da lampioni elettrici. Dopo la luce naturale, Balla scopre la luce artificiale, motivo che rende esaltante un soggiorno di sette mesi a Parigi in occasione dell'Esposizione Universale del 1900. Nel 1903 a Roma, l'artista incontra alla *scuola libera di nudo* i giovani Boccioni, Severini e Sironi per i quali diventerà una guida. Nel '10, sulla scia dell'entusiasmo per il *futurismo* lanciato da Filippo Tommaso Marinetti su *Le Figaro* (1909), Balla firma con Boccioni, Carrà e Russolo il *manifesto dei pittori futuristi* a cui segue, con l'arrivo nel gruppo di Severini, il *manifesto tecnico della pittura futurista*. Appassionato di sviluppi tecnologici, Balla inizia uno studio analitico sui soggetti in movimento guardando alla cronofotografia di Étienne-Jules Marey e al foto-dinamismo di Anton Giulio Bragaglia. Esemplici in questo senso sono *Dinamismo di un cane al guinzaglio* e *Le mani del violinista* (1912), tele dove la modernità è data anche dall'inedito taglio fotografico. Con gli studi sulla velocità il soggetto prediletto diventa l'automobile simbolo di futuro e progresso. Ecco le sue auto quasi astratte fatte da un succedersi di forme disposte in linee di forza, ora parallele ora convergenti, che interpretano sia le scie prodotte sulla retina dal veicolo che sfreccia su strada, sia il rumore. Grande giocoliere della parola, autore di testi teatrali paro-liberisti e creatore di titoli folgoranti, in *Forme grido Viva l'Italia* (1915) il suono entra in un'opera tricolore di pubblicità interventista. Nel 1913 l'artista dichiara: "Balla è morto", al "Fu Balla" succedeva un "Futur Balla" capace di dare continuità a un movimento che s'identifica sempre più col cambiamento continuo. Nel '14, Balla avvia l'astrattismo italiano nella serie di *Compenetrazioni iridescenti*; qui la luce è scomposta nei suoi colori fondamentali e indagata nelle sue caratteristiche di puro fenomeno fisico. Nel 1918, dopo la guerra, Balla afferma: "data l'esistenza della fotografia e della cinematografia, la riproduzione pittorica del vero non interessa né può interessare più nessuno". Negli anni Venti del '900, quando già l'artista aveva maturato l'idea di un *mondo futurista* fatto di suoi abiti, lampade, sedie e

tavoli, Balla concepisce la cameretta della figlia Elica usando un puro colore incastonato in forme astratte di geometria euclidea. Subito dopo la seconda dopoguerra, Balla sarà rivalutato dai giovani astrattisti italiani come anticipatore dell'*Optical Art*.

Per la serie Rai *Grandi Mostre Boccioni a Milano* (1983) del regista Raffaele Andreassi fu realizzato in occasione dell'omonima esposizione curata da Guido Ballo a Milano (Palazzo Reale, dicembre 1982 - marzo 1983). Documentarista riconosciuto anche per i molti *film sull'arte* - alcuni memorabili come quelli su Ligabue girati tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta del secolo scorso - Andreassi confeziona un avvincente film biografico e critico, utilizzando dettagli di opere. Nato a Reggio Calabria, Umberto Boccioni (1882-1916) arriva a Roma nel 1901, dove con Severini e Sironi, inizia l'apprendistato presso lo studio di Balla. In questi anni di formazione, grazie all'aiuto dei genitori, il giovane riesce a viaggiare fra Parigi e Monaco cogliendo i semi delle grandi tradizioni europee: da quella francese i sottili accordi coloristici impressionisti e da quella secessionista del simbolismo mitteleuropeo, il gusto per il riferimento allusivo e le atmosfere inquietanti. In *Officine a porta Romana* (1908) e *Il mattino* (1909) dipinge la luce cristallina dell'alba dei Bastioni dove abitava, scene di periferia urbana, soggetti moderni che costituiranno la città del futuro fatta di industrie, case, ferrovie e strade larghe. Boccioni applica la scomposizione divisionista del colore che intensificherà dopo la pubblicazione dei manifesti futuristi. *Rissa in galleria* (1910), mostra una folla concitata e accalcata di fronte alla Galleria Vittorio Emanuele I di Milano, luogo cittadino di incontri, per assistere a una zuffa fra donne davanti alle vetrine di Campari. In *Città che sale* (1910-11), tela di grande formato (2x3m) in omaggio al suo maestro ideale Gaetano Previati, Boccioni a 28 anni esprime già un linguaggio proprio e riconoscibile. L'opera descrive il risveglio di una città, la composizione è dominata dalla possente figura di un cavallo teso nello sforzo di trainare un carro con l'aiuto di diversi uomini. Emblema di dinamismo non è l'automobile come per gli altri futuristi, ma il gigantesco animale assunto a simbolo di lavoro e grandiosa forza fisica. Le linee-forza pluri-direzionali della composizione restituiscono la visione di un moto vorticoso e inarrestabile che spinge oltre i limiti della cornice coinvolgendo lo spettatore nella scena. In questo suo capolavoro della maturità emerge la differenza da Balla: il dinamismo di Boccioni non è scientifico, segmentato e discontinuo, ma continuo e infinito nel succedersi di istanti. L'artista vuole esprimere una dinamicità interiore che arriva dall'anima. Il suo impianto teorico è filosofico e medita le nuove formulazioni del francese Henri Bergson. Nella serie *Stati d'animo* (1911-12) è evidente l'influenza cubista su Boccioni maturata durante il viaggio del 1911 nella capitale francese. Le linee cromatiche filamentose di derivazione espressionista delle tele pre-Parigi sono sostituite da elementi cubisti più solidi e simultanei. La locomotiva è

identificata dal numero nel muso e dal vapore; essa s'incunea in un aggrovigliato gioco di linee ondulate per dire voci, confusione e tristezza di persone abbracciate davanti a un treno. Il mostro meccanico simbolo di progresso arriva inesorabile travolgendo la marea umana verde di malinconia. In occasione della pubblicazione del *Manifesto tecnico della scultura futurista* (1912) Boccioni realizza *Forme uniche nella continuità dello spazio* (1913) scultura senza limiti che si espande nello spazio e diventa spazio essa stessa. *Materia* (1913), esposta nel 1913 a Roma e a Rotterdam, raffigura la madre dell'artista, una possente figura vista da sotto in su fra profili di case, balaustre, carrozze e buchi neri. Il titolo impersonale, una sola parola forte e concreta, sottolinea la volontà di dare valore simbolico e totalizzante all'idolo moderno e insieme ancestrale, dalle possenti mani chiuse in primissimo piano. Boccioni orienta sempre più la sua ricerca alla scoperta delle compenetrazioni tra figura e ambiente, ma anche fra opera e spettatore. Il titolo inoltre, richiama *Materia e memoria* (1896) di Bergson, ed evoca anche le coeve teorie fisiche quantistiche di Einstein. Quello di Boccioni è un espressionismo inquietante, lontano dal cromatismo allegro, ottimista ed euforico di Balla, proclamato da Marinetti. Nell'ultimo periodo di vita, il pittore è ospite del musicista Ferruccio Busoni conosciuto nel 1912 alla manifestazione futurista di Londra dove il maestro acquistava *Città che sale*. Nel *Ritratto di Ferruccio Busoni* (1916) di ricca materia espressionista Boccioni sembra scolpire con il colore la forma in svariatissime sfaccettature; l'opera segna l'ennesimo approfondimento a ritroso verso Cézanne. Nel 1915, Boccioni rompe il rapporto con Marinetti che inizia a spostare il movimento a Roma individuando in Balla, l'artefice principale del futurismo. Ma la tragica vicenda della guerra mette fine a tutto ciò. Nel 1916, Boccioni muore per una caduta da cavallo mentre Sant'Elia cade sotto il fuoco dei fucili. Balla, Depero e Prampolini, apriranno a un Secondo Futurismo, sperimentando arredi, scenografie e pubblicità.

Personale di Gino Severini (1960) è un film realizzato in occasione di una monografica romana sull'artista cortonese (*Mostra antologica di Gino Severini*), (Palazzo Venezia, 13 maggio -18 giugno 1961). Già nel 1950 Gino Severini (1883-1966) aveva ricevuto il premio di pittura alla Biennale di Venezia e ora, dieci anni dopo, il Ministero della Pubblica Istruzione organizza questa retrospettiva in occasione del conferimento del Premio nazionale delle arti. Il fatto poco noto è che Emilio Lavagnino, il regista del film, è lo stesso storico dell'arte, curatore dell'esposizione e del catalogo. E non è questa la sua unica regia: Lavagnino, noto negli anni del secondo dopoguerra per la sua azione svolta a salvaguardia e recupero del patrimonio artistico trafugato dai tedeschi, collaborava già negli anni Quaranta del '900 con l'Istituto Luce per la realizzazione di documentari su tematiche artistiche. Severini qui intervistato, appare un po' impacciato; tuttavia, malgrado i 77 anni, conserva prontezza di

battute e occhi vivaci. Il film si apre con il pittore accanto alla grande tela *La danse du pan-pan au Monico*, dipinta nel 1911, esposta alla mostra futurista di Parigi del 1912 e poi distrutta a Berlino nel 1926. Sulla base di antiche carte e bozzetti a fine anni Cinquanta Severini rifà una copia dell'opera a lui molto cara perché, malgrado allora criticata dagli amici Boccioni e Carrà, fu molto apprezzata dal poeta Apollinaire che divenne suo amico e sostenitore. Nella scena finale del filmato l'artista appare accanto alla moglie Jeanne, figlia del poeta Paul Fort, sposata nel 1913 in una cerimonia di nozze dove a far da testimoni c'erano Apollinaire e Marinetti. La fortunata parabola artistica di Severini inizia con il suo trasferimento a Roma nel 1899 dove alla scuola serale del maestro Balla, conosce Boccioni e la moderna tecnica divisionista. Fatale per la sua carriera il viaggio del 1906 a Parigi, l'amicizia con Modigliani, Max Jacob e l'entourage dei giovani cubisti. Nel 1910 Severini è tra i firmatari del *Manifesto della pittura futurista* e l'anno successivo, grazie a lui, il gruppo viaggia a Parigi entrando nello studio di Picasso. Fu Marinetti a introdurlo nel circolo letterario e artistico della *Closerie des Lilas* con Gleizes, Metzinger, Léger, Gris, Brancusi e lo stesso poeta Paul Fort futuro suocero. Qui Severini ricorda che a Parigi fu il primo ad aver riportato in auge le ricerche del maestro del *pointillisme* George Seurat in un ambiente cubista in cui primeggiava l'indiscusso verbo di Cézanne. Dopo il periodo futurista l'artista si appassiona allo studio della matematica e della geometria descrittiva riscoprendo con l'opera dedicata alla moglie *Maternità* (1916) la cura e la precisione formale dell'antica pittura italiana. Nel ritratto di Jeanne e del secondogenito Antonio, morto neonato, si respira l'atmosfera cupa che circondava la vita del pittore in questo periodo, dovuta alle tristi condizioni economiche che portarono alla malattia e alla morte del bambino. Lo stile del dipinto segna una brusca inversione di tendenza rispetto alle istanze d'avanguardia anticipando la stagione europea di *ritorno all'ordine*. Per questa tela, che riscosse l'ennesimo apprezzamento di Apollinaire, Severini dichiarò nelle sue memorie di essersi voluto rifare ai primitivi toscani. Ma per Severini, molto vicino all'esperienza del nuovo Picasso dopo il viaggio a Pompei, c'è qualcosa di più di una semplice rivisitazione dell'antico: si tratta di un consapevole tentativo di spingersi in avanti nell'impegno teorico che trova la sua ragion d'essere nel concepimento del saggio *Du Cubisme au classicisme. Esthétique du compas et du nombre*, pubblicato a Parigi nel 1921, un testo dominato da matematica e approfonditi studi su prospettiva, tecniche compositive e applicazione di sezione aurea. In questi anni Severini incontra il suo grande sostenitore e collezionista Léonce Rosenberg che gli aprirà la strada alla commissione degli affreschi del castello di Montegufoni. *La Sala delle Maschere* (1921) infatti, voluta dal nobile ed eccentrico scrittore inglese Sir George Sitwell, proprietario del castello, era stata pensata per Picasso. Qui spiccano i personaggi della Commedia dell'arte, Arlecchino, Colombina, Pulcinella, Beppe Nappa, Tartaglia e due nature morte,

un panorama iconografico che conferma l'ambiente culturale cosmopolita a cui Severini partecipa fra le due guerre.

Dieci minuti con Carlo Carrà (1956), appartiene a una delle più innovative rubriche culturali RAI (*Dieci minuti con*, 1956-1958) che, al fine di avvicinare il grande pubblico ad artisti e scrittori contemporanei, utilizzava l'intervista svolta in luoghi di vissuto quotidiano come abitazioni o studi. Ancora incerto fra reportage e documentario, il prezioso filmato bianco e nero apre sull'artista settantacinquenne Carlo Carrà (1881 – 1966), invitato a parlare di sé nel suo studio e casa di Milano. Carrà racconta con estrema semplicità, ad una intervistatrice un po' ignara della materia, del suo primo viaggio a Parigi nel 1900, per lavorare come decoratore. L'artista, nato ad Alessandria, figlio di artigiani, lavorò molto come decoratore murale e solo nel 1906 poté iscriversi all'Accademia di Brera grazie all'aiuto dello zio. Opere pre-futuriste come *I cavalieri dell'Apocalisse* (1908) evidenziano la breve esperienza divisionista unita alla forte componente simbolista del soggetto tratto da un racconto biblico. Le due figure femminili sui cavalli bianchi e quella centrale della morte, drappeggiata di rosso vibrano e fremono di un movimento vorticoso che fa presagire i successivi interessi di Carrà per il dinamismo futurista. Nel 1910, l'artista esordisce con i futuristi aderendo al *manifesto*; sembra sia stato il primo a lanciare l'appello per l'adesione a tematiche moderne. *I funerali dell'anarchico Galli* (1911), italiano ucciso nel 1904 a Milano durante uno sciopero generale, diventano pretesto per raccontare la sua partecipazione emotiva al momento dei tumulti che accompagnarono il feretro; dopo diversi bozzetti l'opera è ultimata nel 1911 con la prima maturità futurista. Le figure dei manifestanti che corrono, le guardie a cavallo che intervengono con violenza, sono attraversati da linee-forza evocanti il caos. Il rosso domina su tutto e accentua il carattere aggressivo e caotico della scena. Alla prima mostra futurista di Parigi (1912) Carrà conosce Braque, Picasso e Modigliani. Nelle opere di questo periodo, la struttura dello spazio diventa più frammentata in evidente risonanza con il cubismo, ma l'intento dell'artista è di semplificare e alleggerire la composizione come Léger. A differenza di Boccioni che nel metodo scompositivo cubista intravedeva la possibilità per soddisfare l'urgenza espressiva del suo temperamento, Carrà tende a usare il cubismo per marcare la struttura architettonica del quadro e quindi la nuova spazialità. La crisi del futurismo maturata nel 1914-15 induce Carrà a elaborare un linguaggio formale elementare, una nuova poetica della quale *Antigrizioso* (1916) segna l'inizio. Acquistato da Giovanni Papini, il quadro inaugura il periodo intermedio verso la fase metafisica alla quale l'artista giunge attraverso una sintesi arcaica dello spazio reso bidimensionale e geometrico e definito da pochi elementi semplificati come la casetta levitante, la tromba e la bambina-fantoccio spaventosamente tendente alla maschera dell'adulto. Con

l'aggettivo *antigracios* che deriva dai ritratti deformati dell'amico Boccioni Carrà approda a un primitivismo compositivo lineare e sintetico, accentuato dalle cromie degli ocra, delle terre rosse e del bianco grigio che sembra intonaco. Momento clou del documentario quando l'artista sicuro di sé afferma: "nel 1916, fu lui a fermarci" e la camera inquadra nella mensola dello studio un manichino di Giorgio de Chirico. Carrà racconta che ha vissuto la maggior parte della sua vita a Milano assieme alla moglie: con lei ha tenuto in casa un cenacolo aperto agli artisti di passaggio quali Léger, Stravinskij, Medardo Rosso, Bontempelli, Savinio e de Chirico.

Chiude la prima giornata un documentario d'epoca a colori (Eastman color) per la regia del giovane Folco Quilici (**Arte italiana 1910-1950**, 1958), che in meno di dieci minuti, riesce a sintetizzare cinquant'anni di produzione artistica italiana con un commento per nulla didascalico - se paragonato ai documentari dell'epoca - confezionato con immagini di dettagli pittorici sceltissimi. Nato come fotografo, ma già autore di reportage vissuti da testimone persuasivo, Quilici è stato capace di coniugare in poesia, storia e antropologia del paesaggio, ma anche la cultura artistica passata e presente, con mezzi espressivi di notevole valenza comunicativa. Il documentario, fu realizzato per la mostra *Arte Italiana dal 1910 ad oggi*, concepita nel programma di scambi culturali italo-tedeschi istituiti nel dopoguerra. Organizzata dall'ente della Quadriennale d'Arte di Roma, con un catalogo introdotto da Fortunato Bellonzi, la mostra allestita presso la storica sede espositiva Haus der Kunst di Monaco di Baviera (giugno - ottobre 1957) era patrocinata dai Ministeri degli Affari Esteri e della Pubblica Istruzione. Il documentario contempla una serie di opere emblematiche perché disperse durante la guerra e ora ritrovate e qui esposte per la prima volta. Senza nessun accenno al clima sociale del primo '900, ma con un intento prettamente formalista, tema centrale del film è la modernità novecentesca: il Futurismo di Carrà, Soffici, Balla, Severini e Boccioni, la Metafisica e il *ritorno all'ordine* di Carrà, de Chirico, Sironi, Morandi e Rosai e ancora, il primitivismo di Casorati, Campigli e Modigliani. Gli anni Trenta contemplano la grande scultura di Arturo Martini, riconosciuto maestro di Marino Marini, Emilio Greco e Fazzini e fra i pittori, il gruppo degli *espressionisti romani* capeggiati da Scipione e Mafai, degli astrattisti Prampolini, Afro, Soldati e Vedova e del tardo surrealisti Savinio e Clerici. In quest'ottica selettiva, De Pisis, Tosi e Semeghini, vengono tacciati come artisti "meno innovativi", perché ancora intrisi di impressionismo ottocentesco.