

dispensa

TEMATICA

SAGGISTICA

MONOGRAFICA

NARRATIVA

Umberto Boccioni



ARTEpass

il portale progetto
“no profit”
per la divulgazione
delle Arti figurative
ideato
realizzato
e curato
da:
RRIdesigner
freelance
graphics
producer



<http://www.artepass.org>

B O C C I O N I

Umberto Boccioni nacque a Reggio Calabria il 19 ottobre 1882, da genitori romagnoli della provincia di Forlì, trasferiti in Calabria: il padre Raffaele era di Marciano, la madre si chiamava Cecilia Forlani.

Nel 1888 la famiglia è a Padova e nel 1897 Umberto segue il padre, modesto impiegato di prefettura, a Catania, dove frequenta l'Istituto Tecnico, ottenendo in seguito il diploma, che, naturalmente, non userà mai e comincia a collaborare ad alcuni giornali locali.

Il 6 luglio del 1900 è ancora a Catania (questa data è sul manoscritto del suo romanzo inedito, "Pene dell'anima"), ma un anno dopo si trasferisce a Roma, presso una zia, e frequenta lo studio di un cartellonista. È di quest'epoca il suo incontro con Severini: ambedue diventano discepoli di Balla, lo deludono profondamente.

Nell'aprile del 1906 compie il primo viaggio a Parigi, dove resta fino ad agosto, per partire poi verso la Russia, da cui ritorna nel novembre dello stesso anno.

Si stabilisce a Padova, iscrivendosi all'Accademia di Belle Arti di Venezia, inizia un altro viaggio verso la Russia, ma lo interrompe a Monaco, dove visita il museo. Al ritorno disegna, dipinge attivamente, pur restando inappagato, perché sente i limiti della cultura italiana, che è ancora essenzialmente cultura di provincia. Nel frattempo affronta le prime esperienze nel campo dell'incisione. Nell'autunno del 1907 si trasferisce a Milano, la città che più di altre è in ascesa e risponde alle sue aspirazioni dinamiche. Diventa amico di Romolo Romani, frequenta Previati, di cui risente qualche influsso nella sua pittura che sembra rivolgersi al Simbolismo. Dopo il primo manifesto di Marinetti, pubblicato sul "Figaro" nel febbraio del 1909, diventa suo amico, e, nel 1910, con Carrà e Russolo, scrive il "Manifesto dei pittori futuristi" e il "Manifesto tecnico della pittura futurista", firmati anche da Severini e Balla. Si sviluppa il vero linguaggio di Boccioni, che è il più attivo esponente di tutto il gruppo. Partecipa alle lotte delle "Serate futuriste", nei vari teatri delle provincie italiane, ed è lui che organizza, più degli altri, le mostre nelle varie capitali europee, da Parigi, dove la "Prima esposizione futurista" alla Galleria Bernheim dura dal 5 al 24 febbraio, a Londra, Berlino, Bruxelles e in altre città. Intanto scrive il "Manifesto della scultura futurista", le pagine principali della sua poetica, scolpisce e dipinge la serie delle opere dinamiche; dal 1913 collabora alla rivista "Lacerba", organizzata dal gruppo fiorentino capeggiato da Soffici. Ormai è un vero apostolo del Futurismo, ma l'ambiente ostile non è solo quello esterno, del pubblico, che non capisce ancora la sua arte, è anche fra gli stessi futuristi, specialmente del gruppo fiorentino. Tutto questo lo amareggia, lo fa sentire solo. L'affetto della madre è sempre il suo rifugio sicuro.

Nel luglio del 1915 si arruola con altri pittori nel battaglione dei volontari ciclisti e va al fronte. La sua arte intanto - come quella di tutti in quel periodo - ha subito una svolta, nella generale revisione europea delle avanguardie: cerca ormai di assimilare in profondità "tutto un secolo di pittura", fino a Cézanne, e collabora come critico d'arte alla rivista "Avvenimenti". In questo periodo si riavvicina e si riconcilia con il suo primo maestro: Balla.

Nel giugno del 1916 è ospite del maestro Busoni a Pallanza, dipinge le ultime opere, fa conferenze: insomma, è sempre attivo. Nel luglio torna di nuovo al fronte nella zona di Verona e il 17 agosto muore, all'alba, in seguito a una caduta da cavallo del giorno precedente, mentre andava verso la periferia di Verona.



Nel futuro porta i sentimenti più antichi.

Nel luglio del 1901 Umberto Boccioni è a Roma per dedicarsi all'attività pittorica: comincia male frequentando lo studio di un mediocre cartellonista. Assieme a Severini, incontrato per caso e ormai un suo amico, diventa però, poco dopo, discepolo di Giacomo Balla, il quale aveva lo studio a Porta Pinciana ed era entusiasta dei pittori impressionisti e neo-impressionisti, ammirati in un recente viaggio a Parigi. La prima opera datata di Boccioni è del 1903, Campagna Romana: l'insegnamento di Balla non è ancora profondamente assimilato, ma il taglio compositivo con l'orizzonte in alto e la luce, in pennellate minuziose anche se frenetiche, indicano Balla. Sette anni dopo, fin dal 1910, ha già inizio la serie dei più sconvolgenti quadri futuristi, con la Città che sale e poi gli Stati d'animo e le Scomposizioni dinamiche in un giro di pochissimi anni.

Eppure, in così breve periodo, ha creato un linguaggio nuovo, che ha influito su altre avanguardie internazionali e che in questi ultimi anni è stato ammirato anche da pittori della nuova generazione, specialmente in America.

Era il periodo in cui l'arte europea si sviluppava da due grandi correnti di cultura: quella francese - proveniente dall'evoluzione dell'Impressionismo, anche se, nei primi anni del nuovo secolo, sotto la spinta indiretta del clima simbolista, sembrava volgersi verso composizioni più mentali - non dimenticava la purezza degli accordi coloristici più sottili e infine la misura di origine classica; l'altra tendenza, che risale alle lontane premesse del movimento dello "Sturm und Drang" tedesco e alla diffusione dell'influsso preraffaellita inglese, si svolgeva in una zona mittel-europea, tra la Secessione di Monaco e la Secessione di Vienna con Klimt, assumendo un carattere dove il decadentismo si caricava di simboli, di riferimenti allusivi o addirittura allegorici, in uno spirito dunque anti-impressionista, non solare, più incline ai rapporti coloristici freddi e inquietanti. Risentivano, tutti, della crisi dell'individualismo, un individualismo che in Italia, specialmente tra i primi futuristi, diventava disagio, per i limiti chiusi, stanchi della provincia, la mancanza di nuovi strumenti culturali (era appena sorta, alla fine del



In questo vasto ritratto che raffigura il musicista Ferruccio Busoni, eseguito a Pallanza nella villa del musicista, l'esperienza di un nuovo accostamento all'ultimo Cézanne si concreta in chiave dichiaratamente espressionista, con una tavolozza mittel-europea risentita negli accordi. Il maestro è ritratto all'aperto, seduto sulla balaustra di una terrazza, con alle spalle un grande albero. In mano egli tiene un cappello. La figura è definita da una pennellata densa e pastosa, giocata sulla gamma cromatica del marrone, del verde e dell'azzurro, improvvisamente accesa da tocchi di rosa e di rosso.

Il passaggio da un secolo ad un altro è di per sé un fatto storicamente significativo: anche se, in effetti, non basta lo scoccare magico di una data a mutare le condizioni storiche "reali" di un'epoca. In questo senso abbiamo dimostrato che molti dei fatti dirompenti accaduti nei primi anni del Novecento (da un punto di vista artistico e culturale) erano stati "preparati" proprio dai rivolgimenti degli ultimi anni del secolo precedente. Ma l'avvenimento destinato a creare una vera e propria "cesura storica" tra Ottocento e Novecento è lo scoppio del primo conflitto mondiale: di quella guerra che, pure in presenza del tremendo secondo conflitto, è sempre stata ricordata come la "Grande Guerra". L'Europa non sarà più la stessa dopo quest'evento bellico che sembra insieme contenere il traumatico tramonto di un

secolo, la Biennale di Venezia, ma la borghesia italiana non aveva ancora una coscienza culturale aperta alle avanguardie), per il bisogno, anche, di superare i limiti della piccola borghesia, da cui la maggior parte di quegli artisti proveniva, con atteggiamenti vagamente anarcoidi. Balla e Gaetano Previati incidono sulla formazione pre-futurista di Boccioni: il momento simbolista matura dopo l'incontro con Previati, a Milano, e gli permette di superare la visione impressionista, di origine francese, a cui l'aveva avviato Balla, per volgersi a un'arte più mentale, a una "pittura di idea" (come scrive lui stesso) da cui potrà svilupparsi la serie degli stati d'animo e la dinamica futurista.

Bisogna dire che il Divisionismo in Italia, pur risentendo del neo-impressionismo francese - di Seurat, Signac, dell'ultimo Pissarro - si può distinguere almeno nei gruppi fondamentali di Roma e dell'alta Italia: quello piemontese-lombardo, promosso e diffuso da Vittore Grubicy, presuppone sempre i valori luminosi, e spesso chiaroscurali, della Scapigliatura. I tocchi delle pennellate hanno una consistenza che indica, in genere, non l'accostamento di colori puri, ma di colori tonali mescolati già sulla tavolozza: Previati, Segantini, Pellizza, Morbelli, prima di essere divisionisti, sono stati scapigliati o hanno risentito indirettamente della Scapigliatura. Il Divisionismo del gruppo romano - da Lionne a Camillo Innocenti a Balla - deriva da altre premesse: presuppone, a volte, esperienze macchiaiole, ma nel complesso usa accordi cromatici più lievi, senza i residui luministici del tardo-Romanticismo. In Italia c'è sempre l'influsso del Naturalismo o del Verismo, che non fa sentire il problema del puro rapporto spaziale; soltanto Severini, fin dal periodo pre-futurista di Parigi - dove si trasferisce nel 1906 - assimila la lezione di Seurat, tende alla misura dei rapporti, riprendendo l'antica tradizione rinascimentale italiana, anche quando dipinge un paesaggio o una figura con tecnica divisionista.

Balla usa un divisionismo con visioni prospettiche dall'alto e tagli compositivi che oggi piacerebbero a certi operatori del cinema: con una specie di accanito puntiglio di origine positivista e scientifica, nel rendere un frammento di natura quanto più "vero", ma di un verismo spettrale, teso. L'influsso di Balla su Boccioni dura però a lungo, anche dopo il viaggio a Parigi, dove resta dal



Boccioni, prima di eseguire il quadro, studiava i problemi di ritmo e di movimento mediante le linee-forza di tensione compositiva: in questo dipinto anche il colore è diventato nitido, pulito negli accordi e dà al segno pittorico un'accentuazione espressiva di moto.



È uno dei più celebri quadri di Boccioni, nel motivo del movimento di un corpo umano, più v o l t e affrontato. Le

linee-forza qui scompongono e ricompongono l'organicità del corpo, e l'effetto dinamico diventa vivissimo anche per il colore.

certo modo di vivere e il preannuncio della leadership del progresso tecnologico: leadership di cui la Vecchia Europa dovrà ormai cedere il primato agli Stati Uniti d'America. Le gonne corte dei roaring twenties (i ruggenti anni venti) sembrano, in questo senso, contenere qualcosa di più di uno sberleffo alle mises ottocentesche che le donne hanno indossato fino a prima della guerra: è la nuova società moderna e dinamica che si annuncia, in cui anche le donne, che ora lavorano, escono da sole e guidano l'automobile e hanno, in una parola, conquistato una nuova indipendenza, assumono quel ruolo che tanta parte ha avuto nella trasformazione della nostra società. Da un punto di vista artistico il periodo della guerra sembra essere insieme il punto in cui la ferocia distruttiva e

primo aprile dell'agosto del 1906, quando parte per la Russia, da cui ritorna nell'autunno dello stesso anno per stabilirsi a Padova. Questo influsso di Balla permane, perché Boccioni ha un temperamento affettivo, assimila in profondità e, contrariamente a quanto possa apparire in superficie, non ama l'avventura, il gioco, il gesto esteriore: per volgersi a nuovi linguaggi e giungere alla dinamica futurista, subirà diverse crisi, vivendole col massimo impegno. Ecco perché la sua mente partecipa con lucidità critica alla formazione del linguaggio: deve essere convinto, con chiarezza, della necessità di seguire una strada piuttosto che un'altra. Solo dopo che si sia profondamente convinto di questa necessità, (e ne danno conferma le pagine dei diari), può superare le crisi, assimilare in modo più attivo, proporre distinzioni di linguaggi. Ma fino al 1909 "cerca" e resta inappagato. Oltre Balla, fino all'arrivo a Milano nell'autunno del 1907, ha visto molti altri pittori, in Italia e a Parigi: ma per Parigi è inutile fare supposizioni con lunghi elenchi di nomi. Bisogna sempre esaminare gli eventuali incontri nell'influsso rilevato dalle opere che Boccioni dipinse al ritorno da Parigi e non perdere di vista le fonti, che, nel caso di questo artista, sono appunto le testimonianze, le lettere, i due diari. Fino a tutto il 1906, tra le opere più significative, ha dipinto: Signora Virginia (1905), ampio nell'impostazione, il pastello Nonna (1905-06), più realistico ma teso, che risentono di Balla; al ritorno a Padova nel 1907, dipinge il Ritratto dello scultore Briocchi, paesaggi, pastelli ed esegue molti disegni e la prima serie delle incisioni. A Parigi avrà visto con attenzione gli impressionisti e i neoimpressionisti, di cui aveva sentito parlare con tanto entusiasmo nello studio a Porta Pinciana: non ha assimilato però la nuova cultura, perché in quei mesi è rimasto isolato, in uno stato di depressione. Una fotografia con la data autografa, "Paris 28 giugno 1906", lo mostra mentre ritrae dal vero un cavallo in un angolo silenzioso della città: non ha in quel momento problemi di arte mentale, inventata. Il Ritratto dello scultore Brocchi, il quadro più importante del periodo padovano, indica un dualismo nel metodo stilistico. il paesaggio del fondo è divisionista, con pennellate e tocchi staccati, la figura è modellata con metodo post-impressionista, in una resa dove l'impasto di luce e colore crea vari piani in un pittoricismo impetuoso e mosso. Evidentemente a Parigi si è accostato

Il motivo di quest'opera, di cui esistono molti studi preparatori, è sentito profondamente da Boccioni: per il senso dinamico del cavallo, che diventa marea in ascesa, e lo sfondo della città con le case in costruzione, simbolo tipicamente moderno.

Nel manifesto del 1910 il manifesto dei pittori futuristi dichiara guerra al passato e indica i nuovi temi dell'arte futurista nella "frenetica attività delle grandi capitali", nelle "rete di velocità che avvolge la Terra". "Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido (...), le cose in movimento si moltiplicano, si deformano susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono".

Con questo dipinto Boccioni presenta appunto l'immagine della città moderna di cui vuole cogliere l'intero dinamismo. Abbandona ogni verosimiglianza naturalistica, presente ancora nelle prime prove, per privilegiare la sensazione di crescita e di sviluppo ed esprimere in immagini intensamente vitalistiche l'energia che pervade la metropoli industriale. Sono riconoscibili solo poche rapide sagome, come gli uomini disfatti dalla fatica e soprattutto il grande cavallo in diagonale che traina il carro, reso attraverso macchie violente di colori (la criniera fulva e il blu della sella). Il motivo del cavallo, simbolo di vitalità e di forza, è ripreso in altre due immagini, mentre sullo sfondo emergono impalcature, ciminiere, altri uomini al lavoro. La nota dominante è il movimento, inteso come sintesi simultanea che travolge, in un unico turbine ascensionale, uomini, cavalli e cose, tutti pervasi da uno stesso slancio creativo.



smitizzante dell'Avanguardia tocca il suo culmine, ma anche il momento delle prime avvisaglie di un "ritorno" ad una pittura più tradizionale, oscillante tra i poli del Realismo Magico e un Postimpressionismo divenuto quasi "linguaggio di base" della cultura europea.

Anche se l'eredità delle Avanguardie rimane attiva, a livello di mercato saranno tempi duri per i pionieri: il ritorno all'ordine" li confina nelle scuole (il Bauhaus di Weimar), nel laboratorio dell'avvenire, da cui pure esce, nonostante tutto, qualche primo tentativo di collaborazione tra arte e industria. Ma l'utopia dell'artista "ingegnere della nuova società" fallisce quasi ovunque; e sarà comunque l'"ordine" dei nuovi figurativi a trionfare dappertutto, a livello di commissioni

ancora ai maggiori impressionisti, ad alcuni quadri neoimpressionisti: ma non ha saputo rinnovare il linguaggio. "Cerco, cerco e non trovo". Anzi, proprio a Padova, Boccioni sente la crisi della pittura di visione: tende ai richiami, per quell'epoca ancora sconvolgenti del Simbolismo. Alla Biennale veneziana del 1907 ammira infatti Sartorio. Ecco perché a Milano diventa amico, fin dal 1908, di Romolo Romani, disegnatore simbolista, già discepolo di Previati, risente delle Secessioni di Monaco e di Vienna, si avvicina a Previati, le cui opere gli suggeriscono un linguaggio diverso da quello di Balla, più mosso nel divisionismo simbolista - a pennellate fluide e infine si accosta a Munch. Eppure il ricordo di Balla è sempre vivo: lo dimostrano le periferie come *Mattino* e *Officine a Porta Romana*, con la visione dall'alto, le diagonali compositive e le pennellate minute, anche se più impetuose di quelle del primo maestro.

Ma nella serie de *La città che sale* (1910) sono superati sia Previati che Balla: il cavallo diventa marea che si alza e travolge i deboli fra case e in costruzione. I primi titoli di questa composizione simbolista - in cui il divisionismo suggerisce, con le pennellate ondulatorie, effetti di una dinamica già futurista - evocano il clima anarchico del momento dei primi manifesti: diversi disegni e dipinti preparatori si chiamano *Giganti e pigmei*, *Lavoro*, *L'alba il giorno la notte*; una piccola tempera che è già definitiva, ha per titolo *Gli uomini*. Per comprendere le opere di questo primo periodo futurista di Boccioni occorre però ricostruire il clima acceso dei manifesti, da quello lanciato da Marinetti il 9 febbraio 1909 sul "Figaro" a Parigi, al "Manifesto dei pittori futuristi", dell'11 febbraio 1910, diffuso in volantini stampati da "poesia" e, l'11 aprile dello stesso anno, al "Manifesto tecnico della pittura futurista", firmato ancora da Boccioni, Carrà, Balla, Severini, Russolo. Boccioni nel 1909 è ritornato intanto a Parigi, ha anche esposto al Salon d'Automne, ma nel compilare questi due manifesti - che, com'è noto, sono stati scritti soprattutto da lui - si è spesso scontrato con Carrà: Boccioni infatti era preso ancora da problemi simbolisti e guardava con simpatia lo sviluppo della linea mittel-europea, mentre Carrà, che pure era stato discepolo a Brera di Cesare Tallone, proveniente dalla Scapigliatura lombarda, ammirava la linea della cultura francese. Ma anche se alcuni anni dopo Boccioni nel saggio "Pittura e sculture futuriste - Dinamismo plastico" e in vari articoli su "Avvenimenti", si scaglia



Ma non solo questo quadro segna il ritorno di Boccioni a una fase di ricostruzione cézanniana della forma dopo la scomposizione futurista. Così è anche per *Le due amiche*. In questo quadro compaiono nello sfondo gessi futuristi dell'artista stesso (semberebbe di riconoscere Sviluppo di una bottiglia nello spazio) ridotti a "natura morta": non più stile, concezione vitale dell'arte, ma pure forme, materie inerti.

pubbliche; con una pittura magari venata di arcaismo" che segna ambigualmente i punti di contatto tra moderno e antico ma che non è certo il "primitivismo" violento e "alternativo" delle prime Avanguardie. È significativo che anche il Decò, lo stile "alla moda" degli anni venti, sia, in fondo, una specie di Art Nouveau dopo lo choc del Cubismo: per cui alle volute del Liberty si sostituiscono angoli retti, anche se l'eleganza resta l'obiettivo principale della progettazione. La guerra pone, in fondo, le Avanguardie in situazione di stallo, perché alla loro violenza sovvertitrice, tutta teorica e intellettuale, sostituisce la brutalità della violenza reale che, alla fine, naturalmente, ha la meglio. Molti artisti pagheranno di persona, con la vita, il tentativo della verifica della "violenza teorica" nella situazione della

contro Klimt, contro il "Simplicissimus" e tutto l'influsso delle secessioni di Monaco e di Vienna, quando scriveva i manifesti, per superare la concezione di un'arte di visione naturalistica e volgersi ad un'arte più mentale, di "idea", e quindi inventata in modo da rendere una realtà più totale, aveva bisogno dell'azione del Simbolismo: anzi, la singolarità del contributo boccioniano al movimento futurista consiste soprattutto nella decisa spinta simbolista, che capovolge la premessa impressionista: si spiegano così gli Stati d'animo e anche *Materia* e tutta la serie *Antigravioso*, dove l'impressionismo è superato per un inquietante clima di simboli. Anche il dinamismo stesso non nasce solo da premesse impressioniste: in Boccioni si risolve, nel momento culminante, in linee forza, cioè in un processo mentale che non è semplice vibrazione atmosferica di tocchi coloristici, ma scomposizione di struttura.

"Noi porremo lo spettatore al centro del quadro" da questa premessa boccioniana, sentita anche da Carrà, i motivi fondamentali diventano l'ambientazione dinamica, con un'azione che tende a coinvolgere lo spettatore, per renderlo partecipe; e quindi la vita moderna, di cui la macchina in movimento è sentita come il simbolo principale.

Per Boccioni è sempre in rapporto all'uomo, che resta il vero protagonista, nel contrasto e nei richiami di linee forza, compenetrazione di piani, stati d'animo plasticamente espressi. Dopo i primi manifesti, nell'estate del 1910, il problema fondamentale diventa dunque come conciliare l'esigenza di essenzialità con quella di movimento accidentale. Sono i due termini antitetici della ricerca di Boccioni: trasformerà il suo simbolismo in chiave espressionista - da qui l'accostamento a Munch - e nello stesso tempo cercherà di accostarsi al Cubismo, e di chiudere geometricamente i volumi, come farà più tardi nello *Studio di figura* (Ines), della Galleria d'Arte Moderna di Milano, e nel relativo disegno del 1911. È stato il bisogno di essenza a spingerlo verso una pittura di idea, e quindi verso il Simbolismo: gli faceva superare il vero analitico, per una sintesi più mentale. Se ne accorge infatti - e lo scrive a Barbantini, il quale (19 maggio 1911) affermava come "al carattere di Boccioni non convenga generalmente di insistere nella pittura simbolica" - che proprio i residui veristi appesantiscono



I vortici di linee-forza e il dinamismo di tutto un ambiente industriale sono ricostruiti con tensione ormai tipicamente futurista: le forme si espandono, richiamano, in pura immagine d'arte, tutto il movimento di un divenire universale, chiaramente avvenirista.

Qui Boccioni tiene sempre conto dell'impostazione, dello sguardo dall'alto verso la città della Rissa in galleria. La città è sempre protagonista, vista come un enorme organismo vivente percorso da mezzi meccanici - il tram, ad esempio, dipinto più volte in sequenza per sottolineare la sensazione di velocità e di movimento, di vita incessante. A confronto del formidabile tram che attraversa la città, gli uomini sembrano povere ombre stampate sul selciato dalle luci delle vetrine dei negozi. La "città organismo" sembra prevalere sull'individualità delle singole persone, come già era successo nella città che sale, dell'anno precedente.



"violenza reale" (per esempio i nostri futuristi che chiedevano a gran voce la guerra come "sola igiene del mondo"); agli altri, quelli che rimarranno, trovando il loro mondo sconvolto, non resterà in linea di massima che l'alternativa di diventare, a modo loro, dei classici. Magari anche dei "classici della modernità": operazione che riuscirà bene, per esempio, a Picasso, e leggermente peggio a De Chirico. In questo senso va detto che i numeri delle "conversioni" e dei "cambiamenti di rotta" supererà di gran lunga quello delle morti.

Morranno, tra i nostri futuristi, l'architetto Sant'Elia e il grande Boccioni (per una caduta da cavallo durante le manovre); tra i tedeschi Marc (il collaboratore di Kandinskij) e il giovane Macke (amico di Klee). Tra i francesi Duchamp-Villon,

l'immagine de La città che sale e non l'impostazione simbolista: il Simbolismo è da lui inteso come esigenza di sintesi per superare i limiti di una spazialità naturalistica e di una descrizione non trasfigurata dell'idea. Senza queste premesse simboliste, egli sa di non poter sviluppare immagini come gli Stati d'animo, come la stessa Risata, a cui già meditava nel tempo di questa risposta a Barbantini.

Accostandosi alle litografie di Munch, che giravano ormai da tempo in Italia, Boccioni sentiva la necessità di un'arte come messaggio, come verità interiore. È il richiamo dell'Espressionismo, in antitesi con la visione impressionista, più legata alla vibrazione dell'atmosfera fisica: ecco dunque il Lutto, e poi la serie degli Stati d'animo. Lutto è stato preparato da diversi disegni, che ne rivelano le origini simboliste: la composizione, impostata sulle diagonali e mossa in uno spazio allusivo, risolve in modo nuovo alcuni suggerimenti delle incisioni di Munch, specialmente di Agoni, ma i vortici delle pennellate ricordano Previati. Rissa in galleria, della raccolta Jesi, segna il passaggio, o meglio, l'aspirazione al movimento espressionista: l'occhio che guarda è lontano, dall'alto, non si è avvicinato al centro stesso del quadro con partecipazione diretta; lo spazio è fermo, sospeso, anche se i personaggi si muovono agitati. E' un'immagine che può essere datata alla fine dell'estate 1910, comunque prima di Retata (in un elenco autografo di Boccioni porta la data 1910), la quale a sua volta precede Baruffa, del Museum of Modern Art di New York e i due relativi disegni del 18 aprile 1911: l'espressionismo qui ha eliminato ogni spazio prospettico. Questo momento espressionista di Boccioni matura dopo il Lutto e Retata, quando - già nel 1911 - tende alla Scomposizione - testa di donna, a Testa di donna, dipinti in cui il segno delle pennellate supera anche le dissociazioni divisioniste per attuarsi in un fare vitalistico. Ma è evidente che questo tipo di espressionismo, tutto partecipazione emotiva, non trasposto sul piano dell'idea mentale, non può appagarlo: gli brucia troppo presto le altre possibilità compositive dinamiche. Boccioni aspira ora alla resa di un complesso stato d'animo, al movimento delle linee forza. Bisogna dunque che ritorni alla forma chiusa, alla geometria: per poi rendere la dinamica espressiva senza rinunciare alla forma definita.

In questo momento - e non prima - si fa sentire più

Il pittore ha ritratto la madre in tutti gli atteggiamenti più familiari: mentre è in riposo, pensosa, mentre cuce o lavora a maglia, oppure al sole, ammalata, o con amiche. L'ha fatta anche diventare il personaggio incombente di Materia, divinità cosmica e primordiale rifugio.



In questo dipinto solare la composizione si risolve, nella misura suggerita dallo spazio quadrato, non come pura ricerca dinamica, ma soprattutto come largo ritmo cromatico in cui il colore risulta limpidamente squillante negli accordi.

promettente scultore: mentre il poeta/critico Apollinaire, ferito al capo, se ne andrà invece, quasi guarito, per l'epidemia di "spagnola" che chiuse il periodo bellico facendo più vittime, pare, del conflitto stesso.

Le "conversioni" invece non si contano. Basti pensare ad artisti italiani che, col senno di poi, possiamo considerare molto diversi tra loro come Carrà, Sironi, Morandi che passano, nel giro di un decennio, dal Futurismo alla Metafisica, per poi finire nel grosso calderone di "Novecento". A parte Carrà, futurista della prima ora, che passa queste diverse fasi in una continua progressiva perdita di qualità, bisogna ammettere, forse a malincuore, che sia Sironi sia Morandi hanno invece dato il meglio di se proprio nel momento del "ritorno all'ordine": Sironi credendoci, Morandi isolandosi,

diretto l'influsso de "La voce" da cui gli giungevano nuovi esempi che dall'Impressionismo, attraverso l'ultimo Cézanne, pervenivano al Cubismo. Così conosce, attraverso una segnalazione di Soffici su questa rivista, l'iconografia cubista, pubblicata nella rassegna parigina "Les Marches du Sud-Ouest".

La risata, che segue Visioni simultanee, in cui si fa avanti il metodo dell'ambientazione futurista, rappresenta ancora il momento di ricerca espressionista: nella prima edizione i personaggi erano ambientati nell'atmosfera di un caffè, ma senza tagli cubisti. Nel rifacimento definitivo c'è come una sovrapposizione d'intelaiatura cubista, con una discordanza tra il ritmo della prospettiva in alto, minuziosa ed ancora legata ad effetti naturalistici, e la parte più larga dei personaggi, nella diagonale verso sinistra in basso.

Gli Stati d'animo costituiscono il punto di arrivo del primo periodo futurista di Boccioni: il simbolismo giunge a risultati di originale inventiva lirica. Il tema degli addii, della stazione, della partenza era diventato un motivo fondamentale della vita moderna, vissuta come stato d'animo: il presupposto psicologico è sempre la carica affettiva, il ricordo della madre che resta, il senso di pena della solitudine mentre la civiltà avanza nel groviglio della metropoli. Si precisa come un trittico, nei tre momenti degli Addii, di Quelli che vanno, di Quelli che restano: stati d'animo comuni, concretati in ambiente dinamico diverso. I tempi di esecuzione sono fondamentalmente in due riprese: la prima, fin dalla primavera del 1911, affida il valore pittorico a un segno impulsivo, ondeggiante, con risonanze allusive: i numerosi disegni rivelano la necessità di un'espressione che si attua liberamente, quasi con automatismo di stato d'animo, pur non eliminando alcuni dati suggeriti dal vero. Basterebbero gli esempi degli Addii, di Quelli che restano, di Quelli che vanno, nella Galleria d'Arte Moderna a Milano, e numerosi disegni sparsi nelle collezioni, per confermare la forza e l'originalità della fantasia plastica di Boccioni. La trilogia finale è databile alla fine del 1911, dopo il ritorno dalla Francia: l'influsso cubista è evidente, la dinamica è suggerita, con sfaccettature, da linee-forza (anche se in modo intuitivo). Soprattutto negli Addii, di questa ultima fase, le ondulazioni con pennellate divisioniste, in una tavolozza di verdi, viola, grigi, sono chiuse e chiudono esse stesse delle forme rapprese in

In questo quadro il problema del dinamismo diventa secondario, anche se la figura seduta - che è sempre l'immagine della madre - espande la sua energia nell'ambiente: prevale invece il senso di incubo, di forze primordiali, in una oscura atmosfera allucinata di sogno.

Il rilievo conferito al personaggio impone qui una tela di formato rettangolare e la



figura intera è quasi vista di sotto in su. I titoli impersonali che generalmente, Boccioni presta ai ritratti della madre vengono qui sostituiti da una sola parola forte e concreta, "Materia" appunto, che sottolinea immediatamente la volontà dell'artista di dare un valore simbolico, totalizzante alla composizione. La figura della madre assume la statura di un idolo moderno e insieme ancestrale, evocato con una

profondità ricca di risvolti psico-analitici.

Verso la figura femminile sembrano piegarsi le case che le fanno corona, mentre la balaustra di ferro che le sta dietro e una carrozza che passa in strada sembrano attraversarla: il moto universale che Boccioni vuole rivelare attraverso la sua pittura crea questa compenetrazione tra figura e ambiente, caricando quest'opera di nuovi significati misteriosi.

Ma già Boccioni, prima di tutti, nel bene come nel male, aveva dato prova di una grande sensibilità nel preconizzare questa fase di ritorno, con la famosa frase: "Da questa esistenza io uscirò con un disprezzo per tutto ciò che non è arte.. "che dimostra la sua capacità di leggere (lui, fondatore) il Futurismo in negativo, criticamente; fino, appunto, a esaurirlo.

Anche l'Espressionismo "arrabbiato" della generazione della Brücke non sopravvive alla guerra, travolto in gran parte dal ritorno all'ordine, o anche solo dal dubbio come nel caso di Kirchner. Quello più internazionalizzato e colto del Blaue Reiter sopravvive invece sublimandosi sempre di più, come dimostrano le parabole estreme di Klee e Kandinskij.

volumi sincopati: i nuclei compositivi tendono a girare come forze, a scomporsi e ricomporsi, su un tema che, al di là dello stesso stato d'animo, esalta ormai certi motivi della vita moderna, come la macchina, la luce elettrica, il dinamismo di una stazione. Anche il quadro *Le forze di una strada*, dipinto sul finire del 1911, si ricollega all'ultima serie degli Stati d'animo, perché anch'esso è, in sostanza, uno stato d'animo: per i valori allusivi di colore e il ritmo della composizione risolve l'influsso simbolista in una nuova dinamica. Il 1912 è l'anno più esplosivo per Boccioni: si sposta nelle varie città d'Europa, organizza mostre, scrive, dipinge quadri che resteranno nella storia dell'arte, scolpisce, sostiene aspre polemiche. eppure ha momenti, come al solito, di assoluto sconforto, e ne scrive a Severini. Il 5 febbraio si inaugura la prima mostra futurista alla "Gallerie Bernheim-Jeune": da alcuni giorni sono giunti a Parigi Boccioni, Carrà, Russolo, Marinetti, il quale con Severini, questa volta può introdurli nei gruppi dei suoi amici simbolisti. Ed ecco poi il giro per la varie gallerie d'Europa: da Londra a dove è presente anche Balla, a Berlino, per poi passare a Monaco, dove si trova anche Marinetti, da Bruxelles a all'Aia per passare ad Amsterdam. Boccioni intanto, fin da aprile, scrive il "Manifesto tecnico della scultura": la sua attività plastica ha avuto inizio l'anno precedente, a Milano; ora, con una coscienza culturale più chiara, si precisa anche teoricamente. nell'ottobre espone le sue prime sculture al Salon d'Automne, a Parigi: l'interesse per la costruzione della forma dinamica si riflette anche nei quadri dipinti nel '12. Del resto un dissidio tra pittura e scultura, nell'attività di Boccioni, non esiste: più che il colore in sé, o la forma in sé, il suo fine espressivo è l'ambientazione dinamica. connesse alle ricerche plastiche sono infatti *Scomposizione di figure a tavola*, *Elasticità*, *Volumi orizzontali*, *Materia*, *Antigravioso*: nel primo dipinto il senso spirale, già visto in alcuni particolari di *Quelli che restano*, assume un dinamismo di forze più interne nella tensione simultanea di tutto il quadro: la prospettiva degli spazi si rompe, gira, trova nuovi nuclei con spigoli che si possono toccare. *Elasticità*, pure del '12, si impone per l'aggressività plastica dell'immagine: è uno degli esempi cui la poetica boccioniana aderisce perfettamente, per le ricerche di dinamismo, linee-forza, simultaneità, compenetrazione dei piani, solidificazione dell'impressionismo, in un tema nuovo, che diventa simbolo della civiltà avvenirista.



Preparata da diversi disegni, questa immagine di nudo femminile disteso presuppone l'attività plastica di Boccioni: le forme sono infatti bloccate mediante il colore, finissimo negli accostamenti di analoghi e non più di veri e propri complementari.



Mentre l'Impressionismo tendeva alla dissociazione dei colori e al loro accordo simultaneo, il linguaggio futurista tende alla compenetrazione anche delle forme, per cui i colori e gli oggetti si espandono e si compenetrano nelle vibrazioni.

Ed è curioso leggere quasi un preannuncio della purezza geometrica del Bauhaus nell'arte sognata da Marc prima di cadere a Verdun, un'arte che creerà le sue forme etiche ed estetiche a partire dalle leggi delle scienze esatte". Durante la guerra nascerà un'ultima generazione espressionista più ambigua ed eclettica della prima: sospesa tra problemi di segno e di intensità espressiva e Dadaismo (Richter, Schad, Grosz), tra Espressionismo e Realismo Magico (Dix e Schad) con forti tentazioni metafisiche (ancora Grosz). Da una parte lascerà i documenti più dolenti e atroci della guerra vista da un artista (si pensi alla serie delle "trincee" e al tremendo gouache *Visceri umani* di Otto Dix); dall'altro sarà la dimostrazione del fatto che (salvo poi subire la tentazione di una moderna pittura di "tradizione" tutta germanica, che sarà la Nuova Oggettività) non c'era che uno sbocco per la violenza polemica implicata

Il dinamismo è per Boccioni un motivo lirico, di carattere metafisico. Solo così ci si può spiegare perché egli ritorni, in certi momenti, alle figure più statiche. Come scrive nella poetica, in queste cerca di rendere il movimento universale e non quello relativo. *Materia*, *Volumi orizzontali*, *Antigravioso*, rappresentano tale tendenza, con riprese espressioniste. *Volumi orizzontali* precede *Materia* ed è tra le più coerenti architetture emotive di Boccioni, anche per il colore castigato dei grigi e dei verdi; in *Materia* il personaggio centrale della madre si dilata con accentuazione anatomica e deformazioni prospettiche in un'atmosfera pre-surreale da incubo, che presuppongono i precedenti sviluppi simbolisti. *Antigravioso* rivela una nuova ricerca di sintesi, con un primo piano incombente per un effetto mostruoso, da automa primitivo. Ma in tutto il '13 prevale ancora l'esigenza di rendere, in pittura e in scultura, il movimento in tutti i sensi: Dinamismo di un corpo umano, Dinamismo di un ciclista, Dinamismo muscolare, Muscoli in velocità, *Figura in moto*, è un motivo che è ripreso in vari studi, in oli, tempere, disegni, acquerelli. Il Dinamismo di un corpo umano è tra i più famosi di Boccioni: le forme-colore diventano forze centrifughe con simultaneità di richiami ritmici. Ne risulta come un rilievo colorato che tende ad espandersi dai centri di forza, dominato plasticamente nella misura quadrata. Nel 1914 quest'ansia di movimento è resa in modo più potenziale: *Natura morta con cocomero*, *Cavallo + cavaliere + caseggiato*, *Costruzione spiraleica* sono esempi che rivelano una ricerca ancora di essenza. si fa strada l'accostamento a Cézanne, l'esigenza di assimilare meglio i precedenti dello stesso cubismo per risalire alle origini.

Da queste premesse sorgono *Figura a tavola* (1914), *il Bevitore*, *Sotto la pergola a Napoli*, *il Nudo simultaneo*, datato '15. L'ultimo periodo di Boccioni, dopo le lotte interventiste, segna un deciso ritorno a Cézanne: *il Ritratto del maestro Busoni* del '16, dà conferma di questo suo momento; molti pittori diventavano ormai futuristi, con facilità, e Boccioni voleva procedere con piena coscienza dei mezzi espressivi. Ancora sentiva di non aver assimilato la lezione di Cézanne. Ma nei due studi di ritratto della Signora Busoni, che sono tra le ultime opere, l'aggressività espressionista ritorna con forza immediata: tutto il clima italiano era di restaurazione, ma già queste immagini segnano la tensione di nuove ricerche: purtroppo morì improvvisamente a soli 34 anni.

nell'Espressionismo: confluire in un movimento di totale distruzione della cultura contemporanea, che sarà Dada. Il Dadaismo, che è (se non storicamente) "costituzionalmente" (cioè in potenza) l'ultimo degli "ismi" possibili, è infatti il primo movimento del secolo a non proporre uno "stile", ma un "atteggiamento" verso l'arte. Dada si comporta "omeopaticamente" reagendo alla violenza e alla distruzione con un'altra violenza e un'altra distruzione: quelle della tradizione culturale europea.

Ma, fingendo una "non polemica", si oppone a tutto quanto di serio è stato fatto, a tutto quanto viene religiosamente venerato, proprio proponendo il gioco e lo scherzo, come veicoli di una nuova cultura. Quella della distruzione del passato è una fase importante delle Avanguardie: è un fare spazio in vista della costruzione del nuovo. Persino un intellettuale di segno opposto come Gramsci ebbe a lodare il potenziale distruttivo del Futurismo ancora agli inizi degli anni venti quand'era ormai diventato un movimento filofascista. Dada distrusse certo molto di più. Ma è un errore credere che non abbia anche costruito.

Il ventaglio di invenzioni e tecniche che Duchamp usa per constatare la morte della pittura individua le principali linee di ricerche dei cinquant'anni che seguono. Picabia dimostra che, con una pessima pittura, anzi una non-pittura, o "antipittura", si può fare della grande, profonda speculazione estetica: comunque si consideri la cosa, molto della pittura attuale segue gli stessi principi. Poi, soprattutto, il grande e sempre un po' dimenticato Kurt Schwitters, dimostra, attraverso il suo bricolage calcolatissimo, non solo la possibilità di un ponte tra Dada e Costruttivismo, ma anche come l'artista può porsi di fronte alla responsabilità del nuovo, costruendo, come dirà Eliot, attraverso le rovine.

Dada lascia prima di morire, poco dopo la guerra che l'aveva generato, proprio l'eredità di questo campo sconfinato ancora da scoprire: il futuro (o il nulla) che, in questo caso, molto si assomigliano.

Una parte del movimento surrealista raccoglierà, poco più tardi, questa sfida, E non c'è da meravigliarsi che tutti gli altri, spaventati da questo vuoto (di tradizione, di passato), rifluiscano verso un'arte compensatoria: più ovvia, più gratificante, più sociale".

Il Dadaismo è, in fondo, nonostante la sua sconvolgente modernità, l'ultimo grido romantico dell'artista solitario, del grande, intelligente sognatore, che il volto oscuro e terrificante della modernità, che si impone con la guerra, mette in minoranza.

Mentre invece, nel ventennio che lo seguirà, in Messico come negli Stati Uniti, in Italia come in Germania o in Russia, il tentativo forse più vistosamente saliente sarà il simmetrico opposto: la costruzione di un'arte di massa, di un'estetica di massa: dai murali al cinematografo, dall'urbanistica alle tazzine da caffè.



Questo quadro, dipinto in una prima redazione subito prima del viaggio a Parigi del 1911 e ripreso subito dopo sotto la suggestione delle opere dei cubisti, è fondamentale per capire il decollo della pittura futurista dalla posizione iniziale, ancora fortemente influenzata dal clima simbolista, impostata su una grammatica divisionista, a quella che apre un dialogo con le maggiori correnti progressiste della pittura europea. Una recensione, apparsa dopo la prima esposizione del quadro, ne parla come di un'opera con forti accenti realistici. Non è certo più così dopo che i "tagli" scompositivi di origine cubista segmentano i volumi, moltiplicando i punti di vista della scena. Boccioni non se la sente, tuttavia, di modificare il viso di donna cui è dovuto il titolo dell'opera, che risulta quasi uguale nei disegni preparatori della prima versione. La risata vuole essere un emblema moderno, denso com'è di riferimenti al clima della vita notturna delle grandi metropoli che, per Boccioni, rappresentano un lato del progresso, quello della sfrenata vitalità e dell'irrisione agli schemi di vita tradizionale.



In questa tela è raffigurato l'interno di una galleria illuminata da lampioni e dall'insegna di un caffè. Questo famoso dipinto rivela una visione prospettica dall'alto: ma l'accensione cromatica degli accordi e l'animazione delle figure che quasi diventano segni concitati, indicano già la tensione agli effetti dinamici ed anche ad una resa espressiva immediata. La tecnica pittorica mostra l'adesione dell'artista al divisionismo, evidenziata dall'uso di una pennellata puntinista. Quindi, questa tela dimostra come Boccioni, all'inizio dell'avventura che lo avrebbe consacrato uno dei maggiori artisti italiani del secolo, si trovasse ancora su posizioni tradizionali. La novità dell'impostazione, però, in questo dipinto ancora divisionista, sta nel fatto che protagonista del quadro diventa "la città": la folla, le luci, l'elettricità stessa delle persone sovreccitate, la nevrosi della vita di una grande metropoli contemporanea, qui rappresentata dall'accorrere curioso e impietoso degli astanti attorno ad una rissa provocata da due prostitute. Si tratta quindi di una novità "ideologica" più che "stilistica".