

Configurazioni di un tempo *futurista*

Antonio Pizza
Universitat Politècnica de Catalunya
antonio.pizza@upc.edu

RIASSUNTO

Questo saggio analizza un periodo limitato del movimento futurista italiano (1912-1914), centrando l'attenzione su come alcuni dei suoi protagonisti (pittori, scultori, architetti) interpretano lo «spazio», quale cosciente registrazione del *tempo* peculiare che attiene all'opera concreta.

Nel caso dei lavori futuristi, si tratterà di una temporalità plurale, considerata nel suo trans-correre come velocità, movimento meccanico, e tradotta quindi, nell'universo creativo, quale «simultaneismo di azioni» e «dinamismo plastico».

Simile impostazione aspira a vincolare il soggetto della rappresentazione in modo più credibile al mondo della vita, cercando di articolare un sostanziale carattere di non-finito nelle operazioni artistiche.

Parole chiave:

spazio; tempo; futurismo; Boccioni; Balla; Severini; Sant'Elia

ABSTRACT

Configuration of a *futurist* time

This study analyses a specific period (1912-1914) within the Italian futurist movement, concentrating on how some of its protagonists (painters, sculptors, architects, etc.) interpret space in the sense of a conscious record of the peculiar time that affects the specific work. In the case of futurist work, this is a plural temporality considered within its specific passing, such as speed and mechanical movement, and thus transferred into the creative universe as “the simultaneous nature of action” and “plastic dynamism”. Such thinking aspires to a more credible link between the subject of the representation with the world of life, attempting to study a substantial non-finite nature in artistic operations.

Keywords:

space; time; futurism; Boccioni; Balla; Severini; Sant'Elia

Umberto Boccioni, mediante la sua produzione dei primi anni dieci, sarà il più significativo portavoce dell'ideologia pittorica futurista, insistendo sul progetto di una sostanziale «temporalizzazione dello spazio».

Un'idea di tempo *psichica*, legata alla esteriorizzazione degli stati emotivi dei protagonisti umani del quadro; come si vede esemplarmente nel trittico degli *Stati d'animo*, del 1911¹ (figure 1 e 2), teso a materializzare una «forma fluens», interpretata quasi quale trascrizione mediata delle riflessioni sul concetto di *durata* di Henri Bergson, e caparbiamente contrapposta alle spazializzazioni raziocinanti ed astratte del contemporaneo cubismo:

Nella descrizione pittorica dei diversi stati d'animo plastici di una partenza, certe linee perpendicolari, ondulate e come spossate, qua e là attaccate a forme di corpi vuoti, possono facilmente esprimere il languore e lo scoraggiamento. Linee confuse, sussultanti, rette o curve che si fondono con gesti abbozzati di richiamo e di fretta, esprimeranno un'agitazione caotica di sentimenti. Linee orizzontali, fuggenti, rapide e convulse, che taglino brutalmente visi dai profili vaghi e lembi di campagne balzanti, daranno l'emozione plastica che suscita in noi colui che parte².

La materia pittorica diviene perciò segnalazione sismografica di pulsioni interiori, avvertite in tempi diversi; il pittore *trans-forma* la realtà attraverso composizioni e colori, abiurando da qualsiasi tentazione mimetica, e con l'obiettivo di comunicare peculiarità animiche piuttosto che di riprodurre le apparenze del reale.

La pittura si libera dai condizionamenti esterni, *impressionistici*, dell'ambiente vitale me-

tropolitano per dare libero sfogo a rappresentazioni psichiche; come ebbe modo di sottolineare pochi anni dopo André Breton, nell'asserire che la poetica degli stati d'animo aveva dato l'abbrivio alla maniera di leggere la città praticata in seguito dai surrealisti³.

Ecco perchè lo spazio boccioniano, che include l'abolizione del concetto di «vuoto» come entità inerte, diviene densità energetica, risonanza delle circostanze psichiche dell'io.

Nei nostri quadri non abbiamo l'oggetto e il vuoto, ma solo una maggiore o minore intensità e solidità di spazi. È chiarissimo con ciò quello che ho chiamato *solidificazione* dell'impressionismo⁴.

Da ciò possiamo facilmente arguire la definizione coniata da Boccioni di «stato d'animo plastico», quale compenetrazione animica fra soggetti ed oggetti, al contempo che il «non finito» costituzionale di queste opere incarna un al di là sconfinato di significati per la ricerca pittorica, il suo anelato «trascendentalismo fisico», che troverà un ulteriore momento di ipostasi tridimensionale nelle opere scultoree.

Questa visione che io ho chiamato *trascendentalismo fisico* potrà rendere plastiche le simpatie e le affinità misteriose che creano le reciproche influenze formali dei piani degli oggetti. La scultura deve quindi far vivere gli oggetti rendendo sensibile, sistematico e plastico il loro prolungamento nello spazio, poichè nessuno può più dubitare che un oggetto finisca dove un altro comincia e non v'è che circondi il nostro corpo: bottiglia automobilistica, casa, albero, strada, che non lo tagli e non lo sezioni con un'arabesco di curve rette⁵.



Figura 1.
Umberto BOCCIONI, *Stati d'animo I: Gli addii*, 1911, olio su tela, 70 x 95 cm.
Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea, Palazzo Reale.



Figura 2.
Umberto BOCCIONI, *Stati d'animo: Gli addii*, novembre 1911-gennaio 1912, olio su tela, 70,5 x 96,2 cm. New York, The Museum of Modern Art.

Boccioni, però, nella sua dirittura egemonica sul gruppo, sia nella mostra milanese del 1911 che in quella parigina del 1912⁶ decide sorprendentemente di escludere un suo compagno di cordata: Giacomo Balla.

L'accusa diretta nei suoi confronti fu quella di essere un pittore troppo «fotografico» o, in ogni caso, poco ricettivo nei riguardi della teoria boccioniana degli «stati d'animo» e, quindi, non esplicitamente proiettato verso un coinvolgimento emotivo dello spettatore nell'opera pittorica.

Le opere del momento di Balla, in effetti, si spingevano in maniera più risoluta verso l'astrazione; concentravano un'attenzione analitica sul movimento, la velocità, il trascorrere del tempo nel quadro (vedasi il ciclo sulle *Velocità astratte*, 1913-1915); prima tramite letture interpretative condotte a partire da figure di uomini e animali (*Guinzaglio in moto* e *Bambina x balcone*; 1912), poi con citazione letterale di veicoli meccanici e automobili (figura 3).



Figura 3.
Giacomo BALLA, *Velocità d'automobile (Velocità 1)*, 1913, china acquerellata su carta fodera-ta, 46,5 x 60 cm. MART, Rovereto, collezione L.F.

A Roma siamo celebri! Balla ci ha sbalordito, poichè oltre a fare una campagna futurista tenace come immagini possa farla lui, si è messo sulla via di una completa trasformazione. Ha cominciato quattro quadri di movimento (veristi ancora) ma incredibilmente avanzati e stranissimi a paragone di un anno fa [...]. È stato due mesi in Germania e deve aver visto con intelligenza. Ci ammira e condivide le nostre idee in tutto, è però ancora troppo fotografico ed episodico⁷.

In questi primi anni dieci Balla in verità stava mettendo a punto uno schema interpretativo del movimento, trasfigurante in senso astratto il mondo del percepito, a contatto diretto con esperienze di moti meccanici: sono le cosiddette

«linee di velocità», definizioni ideogrammatiche che privilegiano tracciati con curve, triangoli, spirali.

Nella fattispecie, si trattava di carrozzerie d'automobili che riprendevano modelli presenti per le strade: *Velocità d'automobile* – (*Velocità n. 1*) del 1913, fra gli altri, narra il passaggio veloce di un'auto, mediante la compenetrazione di effetti luminosi e oggetti contestuali, ma senza nessuna intenzione descrittiva nei loro confronti, ricevendo altresì ispirazione dalle cronofotografie contemporanee di Etienne-Jules Marey.

Balla aveva conosciuto ed apprezzato i lavori di Marey in occasione della sua visita all'Esposizione Universale di Parigi 1900 e, successivamente, a Roma in un concorso di fotografia svoltosi durante l'Esposizione del 1911. Ma, soprat-



Figura 4.
Giacomo BALLA, *Automobile + vetrine + luci (Automobile in corsa - velocità + luci)*, 1912-1913. New York, The Museum of Modern Art.

tutto, punto di svolta per soddisfare l'intenzione di ritrattare il movimento fu la vicinanza di Balla a Anton Giulio Bragaglia, sostenitore del cosiddetto «fotodinamismo», concepito nel 1911 dai due fratelli Bragaglia (Anton Giulio e Arturo), e presentato in pubblico dal libro di Anton Giulio del 1913: *Fotodinamismo futurista*.

Bragaglia vuol prendere distanza dagli esperimenti cronofotografici di Etienne-Jules Marey, considerandoli eccessivamente meccanicistici, proponendosi quindi come finalità dei suoi lavori l'espressione di una «vertigine visiva» in grado di trasferire nell'immagine una dimensione energetica e soggettiva, eludendo così una banale «riproduzione fotografica delle cose».

La prossimità fra i Bragaglia e Balla, però, suscitò la totale repulsione da parte di Boccioni, che aveva a sua volta escluso i fratelli dal movimento e dall'esposizione futurista tenutasi nel ridotto del teatro Costanzi a Roma, nel febbraio del 1913⁸, scontrandosi con le volontà di Balla e Filippo Tommaso Marinetti, il più importante ideologo e «capo» del movimento, ma anche suo decisivo propagandista.

Infatti, Boccioni considerava simile lettura della realtà come ancora puramente meccanica, frutto della *fredda* tecnica e, di conseguenza, del tutto sprovvista di quella *spiritualità* che avrebbe dovuto sostanziare una pittura autenticamente moderna. E così, lo stesso Boccioni, tanto nell'esposizione milanese del 1911 come in quella parigina del 1912, si arrogò il diritto di escludere dalla selezione anche le opere di Balla (nonostante poi venissero pubblicate sul catalogo), perchè «troppo fotografiche».

Dimostrazione di quanto, malgrado una retorica adulazione verso la macchina, il futurismo in genere vivesse una sorta di ritrosia, di rifiuto verso la temuta oggettivazione, nei confronti delle tecniche di riproduzione *meccanica* dell'immagine, quali la fotografia e la cinematografia:

Quando parliamo di movimento non é una preoccupazione cinematografica che ci guida, né una sciocca gara con l'istantanea, né la puerile curiosità di osservare e fissare la traiettoria che un oggetto percorre spostandosi da un punto A a un punto B. Noi vogliamo al contrario avvicinarci alla *sensazione pura*, creare cioè la forma nell'intuizione plastica, creare la durata dell'apparizione, cioè vivere l'oggetto nel suo manifestarsi⁹.

Nel ciclo delle *Velocità* di Balla si privilegeranno gli effetti fantasmagorici della luce, le sue contrastanti tonalità nell'urto con le cose, le sue virtualità smaterializzanti: la macchina in corsa *deflagra*, mentre il passaggio nello spazio si mineralizza in una miriade di segmenti e scale cromatiche, in un intersecarsi di piani obliqui che esprimono una sua sintesi *astratta*.

Dopo essere sceso in strada per osservare il passaggio delle automobili, Balla trascrive il movimento dei veicoli, che non saranno affatto modelli da competizione, bensì carrozzerie in quel momento comuni sulle strade romane (le Bianchi, le Itala, le FIAT), mediante «linee di velocità» che, con diagrammi vettoriali e varie simbologie anche *organiche* espongono l'impeto dei motori e le corse dei mezzi meccanici nelle vie della città.

Linee dinamiche e centrifughe, andamenti curvi e sinuosi che, espulsi dalle auto in movimento, si proiettano verso lo spettatore; impulsi energetici che si materializzano in quelli che lo stesso autore ebbe a denominare con il termine di «spessori d'atmosfera».

Nel quadro *Automobile + vetrine + luci (Automobile in corsa-velocità + luci)*, firmato *Futurballa* 1912, si dissolvono i confini dell'edificio, mentre l'attenzione del pittore si centra sulle vibrazioni luministiche dell'ora del tramonto, risentendo senz'altro dei suoi precedenti studi sui colori iridescenti, in un gioco di rifrangenze fra superfici vetrate e illuminazioni stradali (figura 4).

Sarà una delle prime opere in cui Balla si confronta con il tema del movimento meccanico; l'autore procede sperimentalmente, a partire dall'osservazione diretta, mediante studi di dettaglio sulle auto, le vetrine, i lampioni, i riflessi luminosi, che poi compone ed allestisce secondo una lettura analitica che non si discosta dalla per-

cezione, e in cui si possono individuare scampoli del reale sottoposti a schematizzazione.

Quelli che si sembrano a priori tralasciati sono i risvolti psichici delle sensazioni, gli aspetti soggettivi, privilegiati invece da Boccioni. Le solidità materiche vengono quindi diluite, nel tentativo di realizzare l'istantanea di un passaggio veloce, con tutte le collaterali variazioni di luce e rumori, rese da raggi, onde, linee sghebbe, triangolazioni.

Ma anche quest'opera sarà esclusa dalla mostra che Boccioni organizzò presso il Ridotto del Teatro Costanzi di Roma, nel febbraio del 1913; Boccioni restava ossessionato dal confronto con i cubisti, mentre Balla seguiva a esercitarsi con una restituzione pittorica estranea agli «stati d'animo», come anche all'esigenza di porre «lo spettatore al centro del quadro», sconfinando ormai verso configurazioni irreversibilmente astratte.

In alcune opere, come *Espansione x velocità (Velocità d'automobile)*, 1913-1914, gli effetti del sommovimento atmosferico generato da una velocità a proiettile¹⁰, rappresentata dal percorso dell'autovettura in direzione destra-sinistra, provocano il «risucchio» delle cortine edilizie retrostanti che, piramidalmente, si inclinano e vanno a fare tutt'uno con il paesaggio stradale coinvolto (figura 5).

Verso la fine del 1913 Balla passerà a chiamare queste esercitazioni pittoriche con il titolo di *Velocità astratte* (1913-1915): si entra così in una fase pittorica più sintetica, in cui si elude qualsiasi referente tanto naturale (i precedenti *Voli di rondine* del 1913, per esempio), quanto artificiale (scompaiono i residui figurati di autovetture, come parafranghi, pneumatici, scorci della carrozzeria...), per andare verso una registrazione diagrammatica ed *astratta* dei movimenti nell'ambiente, dei rumori generati, delle variazioni luministiche.

Nel 1913 si pubblica *L'Arte dei Rumori* di Luigi Russolo; inoltre, nell'agosto dello stesso anno, verrà diffuso *La pittura dei suoni, rumori e odori*, manifesto firmato da Carlo Carrà, un vero e proprio *manuale* su come dipingere le molteplici sensazioni umane, che contempla ben diciotto comma di indicazioni pratiche onde conseguire un risultato sinestesico:

Noi pittori futuristi affermiamo che i suoni, i rumori e gli odori si incorporano nell'espressione delle linee, dei volumi e dei colori, come le linee, i volumi e i colori si incorporano nell'architettura di un'opera musicale. Le nostre tele esprimeranno quindi anche le equivalenze plastiche dei suoni, dei rumori e degli odori del Teatro, del Music-Hall, del cinematografo, del postribolo, delle stazioni



Figura 5.
Giacomo BALLA, *Espansione x velocità (Velocità d'automobile)*, 1913-1914. Milano, Civiche Raccolte d'Arte, collezione Grassi.

ferroviarie, dei porti dei garages, delle cliniche, delle officine, ecc.ecc. *Dal punto di vista della forma*: vi sono suoni, rumori e odori concavi e convessi, triangolari, elissoidali, oblungi, conici, sferici, spirali, ecc. *Dal punto di vista del colore*: vi sono suoni, rumori e odori gialli, rossi, verdi, turchini, azzurri e violetti. Nelle stazioni ferroviarie, nelle officine, in tutto il mondo meccanico e sportivo, i suoni, i rumori e gli odori sono in predominanza rossi; nei ristoranti e nei caffè sono argentei, gialli e viola. [...] Sappiatelo dunque! Per ottenere questa *pittura totale*, che esige la cooperazione attiva di tutti i sensi, *pittura-stato d'animo plastico dell'universale*, bisogna dipingere, come gli ubbriachi cantano e vomitano, suoni, rumori e odori!¹¹.

Sarà Balla, tramite il ricorso a vari espedienti grafici quali crocette, curve, angoli acuti e sfumature chiaroscurali, a tentare più fedelmente una trasposizione pittorica della realtà sonora, mediante le cosiddette «forme-rumore».

E, nella fase dedicata da Balla allo studio della velocità delle motociclette, l'individuazione del movimento a spirale delle ruote, generante gli spostamenti progressivi tanto del mezzo come dell'aria in cui si trova immerso, sarà completato dalla volontà di registrare sulla tela lo strepito provocato dallo scoppietto del motore e dalle sue vibrazioni assordanti: *Forme rumore di motocicletta!*, 1913-1914; ma anche: *Ritmo + rumore + velocità d'automobile*, 1913-1914 (figura 6).

Il rumore viene sintetizzato da Balla in due forme plastiche differenti. Nel primo caso



Figura 6.
Giacomo BALLA, *Ritmo + rumore + velocità d'automobile*, 1913-1914, vernice su carta intellata, 64,5 x 72,5 cm, collezione privata.

si tratta di solidi puntuti bianco ghiaccio a forma di piramidi acute unite per la base ed esplodenti a raggio verso l'esterno (si veda per esempio il dipinto *Forme rumore di motocicletta*, 1913-1914), oppure di solidi a punta di diamante con analogo effetto pirotecnico (si veda *Forma rumore*, 1914). Nel secondo caso, invece, sono segni diffusi nello spazio a forma zigzagante e talvolta simili a croci unciniate, che sembrano uno sviluppo del precedente effetto «carta piegata» e che compaiono per la prima volta all'inizio del 1914 in *Ritmo+rumore+velocità d'automobile*¹².

Verso la terza dimensione

Boccioni, nel 1912, pubblica il *Manifesto tecnico della Scultura Futurista*, e il transito verso la tridimensionalità chiarisce ulteriormente i presupposti spaziali prediletti dall'autore: si parla di «insieme scultoreo», ma si prevede anche la possibilità di usare qualche «congegno», per poter dotare di moto proprio creazioni che cominciano a proiettarsi ben «oltre» i limiti della scultura tradizionale:

[...] proclamiamo l'ASSOLUTA E COMPLETA ABOLIZIONE DELLA LINEA FINITA E DELLA STATUA CHIUSA. SPALANCHIAMO LA FIGURA E CHIUDIAMO IN ESSA L'AMBIENTE [...]; [...] il

marciapiede può salire sulla vostra tavola e la vostra testa può attraversare la strada mentre tra una casa e l'altra la vostra lampada allaccia la sua ragnatela di raggi di gesso. [...] La linea retta è il solo mezzo che possa condurre alla verginità primitiva di una nuova costruzione architettonica delle masse o zone scultorie¹³.

Si avverte, con tutta evidenza, l'assimilazione nella genealogia formale di una tensione spirale, di un dinamismo plastico («La costruzione architettonica a spirale crea davanti allo spettatore continuità», dirà Boccioni) inteso quale sintomatico momento di s-materializzazione; un segno di «simultaneità» unificante, di ascendenza simbolista, antitetico alla lacerazione cubista: «la forma-forza che scaturisce dalla forma reale».

D'altra parte, è interessante constatare che in Boccioni gli «stati d'animo» si concretizzano nella pittura, divengono composizione spaziale e cromatica unificante, mentre nel passaggio alla terza dimensione le corporeità si deformano, si sfaldano, si «spiritualizzano».

La tensione avvolgente risulterà appropriata per esprimere la spinta verso l'alto, l'energia propulsiva, un principio metamorfico, precorrendo in un certo senso quell'afflato ascensionale che impersonerà eroicamente il Monumento alla III Internazionale Socialista di Vladimir Tatlin (1920-1925), i cui *Rilievi* e *Controrilievi* mostrano peraltro evidenti affinità con gli esperimenti plastici portati avanti da Boccioni (figure 7 e 8).

*Sviluppo di una bottiglia nello spazio*¹⁴ (1912), *Forme uniche della continuità nello spazio* (1913), ma soprattutto i disegni per *Tavola + bottiglia + caseggiato* (1912), associabili a quelli sul tema «cavallo + case» —in cui la citazione animale si immette letteralmente nei poliedri delle case, inclinati e distorti sotto gli effetti della velocità—, o la scultura polimaterica *Dinamismo di un cavallo in corsa + case* (1914-1915) dichiarano in maniera perspicua un'istanza di superamento della «statua chiusa», propendendo per un'effettiva fusione tettonica con l'ambiente, dando l'abbrivio a una serie di sculture *poli-materiche*¹⁶, in cui verranno usati legni, carte, cartoni, ferro stagnato, ma anche vernici, oli e tempere.

Se una calotta sferica (equivalente plastico di una testa) è attraversata dalla facciata di un palazzo il semicerchio interrotto e il quadrato della facciata che lo interrompe formano insieme una figura nuova, una nuova unità composta di ambiente più oggetto. Bisogna dimenticare completamente la figura chiusa nella linea tradizionale e dare invece la figura come centro di direzioni plastiche nello spazio¹⁷.

Commistioni materiche che de-costruiscono le nettezze volumetriche iniziali, mantenendo una relativa autonomia e venendo completate da interventi pittorici sulle superfici; la compenetrazione dei piani, il rifulgere della luce, l'amalgamarsi di natura (cavallo in corsa) ed artificio (case) incorporano l'esperienza della velocità, nella fattispecie del profilo di una traiettoria che si estende all'infinito.

Concrezione di un vitalismo esasperato, di un barocchismo organicista, di un'energia che trascende le intimazioni dell'ortogonalità cartesiana, in composizioni — comunque — in cui la tecnica dell'assemblaggio non sublima l'autonomia oppositiva dei singoli pezzi.

Varie domande sorgono immediate, a partire dall'osservazione di fondo di come una scultura possa incorporare il «movimento», senza... muoversi: intanto, continuiamo a vedere «cavalli», per esprimere un dinamismo che, in teoria, dovrebbe essere inteso soprattutto come «meccanico».

E poi, stupisce la presenza, per esempio, di un esile stelo (in *Dinamismo di un cavallo in corsa + case*) che *aggancia* al suolo il complesso, alla maniera in cui, peraltro, eloquenti blocchetti di base frenano la spinta in avanti di *Forme uniche di continuità nello spazio*. Alla fine permane, nonostante tutto, un'impronta indelebile di «massa», un attestarsi volumetrico incontestabile, in antitesi con l'assenza di materia circostante.

Costruire nello spazio, per Boccioni, dovrebbe invece significare la sublimazione dell'ancestrale e irrisolta dialettica fra pieno e vuoto; non più contrapposizioni manichee fra «essere» e «non essere», ma una ribadita continuità progettuale, atta ad obliterare la codificata contrapposizione fra l'opera che esiste e il niente che la circonda:

Fare l'atmosfera in luogo della figura significa concepire i corpi non isolati nello spazio, ma come nuclei più o meno compatti di una stessa realtà. Poiché bisogna tenere a mente che le distanze tra un oggetto e l'altro non sono degli spazi vuoti, ma delle continuità di materia di diversa intensità. [...] Nella nostra pittura non abbiamo l'oggetto e il vuoto, ma solo una maggiore o minore intensità o solidità di spazi¹⁸.

Il «polimaterismo» diventerebbe quindi, per Boccioni, un dispositivo spaziale atto a superare l'impressionismo plastico di un Medardo Rosso, ma anche a trascendere la limitatezza tridimensionale dell'oggetto scolpito, nel senso di un coinvolgimento attivo dello spazio che circoscrive l'opera, in virtù dell'introduzione del principio dell'«architettura spirale».



Figura 7.
Umberto BOCCIONI, scultura *Testa + casa + luce*. Parigi, Galleria La Boétie, giugno 1913, collezione privata.



Figura 8.
Umberto BOCCIONI, *Sviluppo di una bottiglia nello spazio*, 1912 (1951/2), bronzo, 39 x 60 x 30 cm. Zurigo, Kunsthaus Zürich.

Tuttavia, l'insieme delle forme-forza che si sarebbero dovute sprigionare in direzioni centrifughe dal nucleo della scultura e nel cui trattamento sarebbe intervenuta anche una policromia di superfici, prevedeva uno spettatore fisso, in posizione frontale rispetto all'osservato, senza alcuna possibilità di rotazione.

In effetti, ci trociamo in una fase in cui pare inevitabile, nella ricerca plastica di Boccioni, un salto verso la maggiore complessità spaziale dell'architettura:

La ricerca della forma sul così detto *vero* allontanava la scultura (come la pittura) dalla sua origine e perciò dalla meta verso la quale oggi s'incammina: l'architettura. L'architettura è per la scultura, quello che la compo-

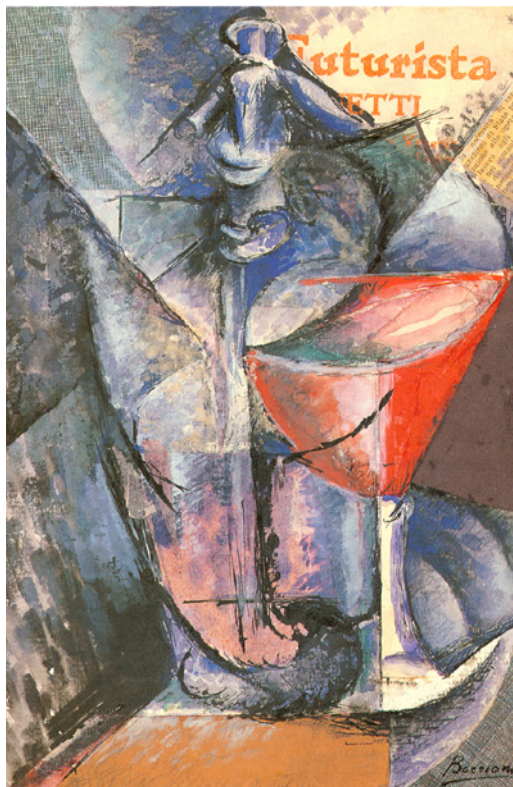


Figura 9.
Umberto BOCCIONI, *Natura morta con sifone per seltz*, 1912.
Yale University Art Gallery.



Figura 10.
Gino SEVERINI, *Danseuse bleue*, 1912, olio su tela con applicazione di lustrini, 61 x 46 cm. Venezia, collezione Gianni Mattioli, deposito a lungo termine presso la collezione Peggy Guggenheim.

sizione é per la pittura. [...] La mia costruzione architettonica a spirale crea davanti allo spettatore una continuità di forme che gli permette di seguire attraverso la *forma-forza* che scaturisce dalla *forma reale* una nuova linea chiusa che determina il corpo nei suoi moti materiali. La forma-forza é con la sua direzione centrifuga, la potenzialità della forma reale¹⁹.

Ci troviamo qui dinanzi a un aspetto nodale della poetica futurista, esercitata inizialmente nel recinto della tela, ma poi trasferitasi senza ambagi verso altre tecniche di rappresentazione, quali la scultura e l'architettura: come si può *rendere* efficacemente il movimento quando abbiamo a che fare con entità artistiche (quadro, statua, edificio) che, per ragioni ontologiche, risultano essere del tutto «statiche»?

Contraddizione, peraltro, già messa in luce a suo tempo da un critico ed artista russo contemporaneo ai Nostri, Karel Teige, che pubblicò durante gli anni venti vari studi su Marinetti, e che così radicalmente si pronunciava sulla questione:

Un quadro é necessariamente una struttura statica, e se i futuristi vogliono un'arte del movimento, devono rinunciare al quadro. Il futurismo aspira a risultati contrari

e opposti a quelli del cubismo: vuole essere una sintesi della realtà, una penetrazione di scene reali e non un congegno astratto. [...] *La macchina appartiene alla fabbrica e non alla poesia o al quadro*. [...] Assumere la macchina come principio, s'intende come principio produttivo e non estetico, significa abbandonare il quadro e liquidare le categorie dell'arte esistite finora. Ma fin qui i futuristi, che con tanta audacia sputavano sull'altare dell'arte, non hanno avuto il coraggio di andare²⁰.

La volontà di distanziarsi dai ritrovati del cubismo sintetico, considerato ancora troppo «statico» e, al tempo stesso, la totale incomprensione delle virtualità dell'arte primitiva e africana, si fecero sentire all'interno delle riflessioni futuriste, coincidendo con un periodo in cui la lontananza di Ardengo Soffici da Parigi (giugno 1912-marzo 1914), e le presenze ivi troppo saltuarie di Boccioni, estromisero in realtà i futuristi dalle riflessioni sulla tecnica del *collage*; «tecnica» che in quel momento l'ambiente artistico parigino sperimentava con vivacità e che, anche quando assimilato da alcuni futuristi come Boccioni, Soffici o Carrà, verrà preferentemente considerato nei suoi connotati *pittorici*, e non quale strategia meta-artistica, di evasione dalle restrizioni disciplinari.

I frammenti incollati da Boccioni su una superficie di lavoro, su cui poi veniva stesa una dipintura, favoriva una compenetrazione prismatica, che però finiva col surclassare l'autonomia semantica degli elementi impiegati, rivendicata nei *collages* cubisti, portando in definitiva ad una fusione materica organizzata secondo criteri gerarchici, omologante riguardo alle specificità di materiali e pezzi singolari.

Nel *Natura morta con sifone per seltz* (1912) di Boccioni, per esempio, mentre la composizione si enuclea secondo direzioni radiali che si immettono nell'ambiente circostante, si fa visibile al contempo la costituzione di una tessitura cartacea, dovuta alla sovrapposizione di diversi tasselli, che azzera la dialettica primo piano – sfondo, inducendo un'effettiva interpenetrazione fra gli elementi, un po' alla maniera di un *divisionismo* – materico piuttosto che cromatico –, votato ad esprimere un'unità *dinamica* (figura 9).

In effetti, modificazioni che accolgono nell'opera dei futuristi recenti innovazioni artistiche di stampo *parigino*, vennero introdotte da alcuni futuristi (Soffici – *Natura Morta (Piccola Velocità)*, 1914 –, e Carrà – *Sintesi circolare di oggetti*, 1914 –) proprio in seguito a ripetuti viaggi, nella capitale francese, durante la primavera del 1914.

Oltretutto, proprio a partire da questa data, la tecnica del *collage*, assimilata dagli italiani, rivestì una sua specificità: quella di essere testimonianza infervorata della loro militanza probellica, riducendo quindi l'arte ad influente mezzo di comunicazione di massa, a vero e proprio strumento di persuasione ideologica²¹.

D'altra parte, il primo artista della compagine futurista che cominciò ad attaccare sulla tela pezzi di carta, cartoncini, lustrini – dietro suggerimento di Guillaume Apollinaire – fu probabilmente Gino Severini. Con la finalità di esaltare gli effetti dinamici, luminosi e ritmici, causati da tali materiali eterodossi, come si può riscontrare nei quadri *Geroglifico dinamico del Bal Tabarin* e *Ballerina Blu*, entrambi del 1912:

Fu verso la fine di quell'anno [1912] che mi parlò [Apollinaire] di alcuni primitivi italiani che avevano messo nei quadri degli elementi di vera realtà; osservando tale presenza, e il contrasto da essa provocato, aumentavano la vita delle pitture e tutto il loro dinamismo²². (Figura 10)

Ne *La danse du «pan-pan» à Monico* (1910-1911)²³ (figura 11), in primo piano spicca la massa indistinta dei frequentatori e ballerini del noto ritrovo parigino, colta nel turbinio dei movimenti, nel volteggiare sincro-



Figura 11.

GINO SEVERINI, *La Danse du «pan-pan» au Monico*, 1909-1911 (1959-1960). Parigi, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.

e indumenti: compenetrazione dei piani, scomposizione del cromatismo globale in tessere colorate, geometrismo dell'insieme e riaffermata bidimensionalità. Nello sgretolamento iconico conseguita la «luce» rimbalza, inafferrabile, saltando da un frammento all'altro, in un processo di incontenibile trasfigurazione, in maniera *analogica* alla realtà urbana in irreversibile e quotidiana modificazione.

Comunque, lo stesso Boccioni, che darà alle stampe nel 1914 la sua summa teorica (*Pittura e Scultura futurista*), sarà anche il primo dei futuristi a redigere un manifesto per l'architettura (fine 1913-inizi 1914)²⁴, rimasto inedito fino agli anni settanta.

Sembra che Boccioni abbia concepito tale manifesto nel dicembre del 1913, elaborando un abbozzo che doveva essere rivisto e vidimato da Marinetti, annunciandone, nel corso di una sua esposizione a Roma, l'imminente pubblicazione. Al tempo stesso, nel corso di una conferenza a Firenze del 12 dicembre, dichiarava: «Noi abbiamo abolito l'architettura a piramide per offrire un'architettura a spirale».

Nel frattempo, però, un altro artista futurista, Enrico Prampolini, si precipitò a dare alle stampe, nel gennaio del 1914, il testo *Atmosfera-struttura: basi per un'architettura futurista*. L'avvenuto provoca le ire immediate di Boccioni, quale *intromissione* prevaricante non autorizzata, chiedendone subito l'esclusione dal movimento futurista²⁵. In precedenza, Prampolini aveva condotto le sue ricerche prevalentemente intorno alle suggestioni di una percezione sinestesica, insistendo sulla «pura visibilità atmosferica», intesa come lettura dei cromatismi derivati dagli «spostamenti atmosferici».

Ricorrendo a un'impostazione parascientifica o – come lo stesso autore commenta – «positivista», e con l'uso di un linguaggio alquanto

ermetico, nel manifesto intitolato, per l'appunto, *La cromofonia e il valore degli spostamenti atmosferici* (1913) troviamo poste le basi di un'attitudine *artistica* che si estenderà poi all'architettura, e che tuttavia non raccolse molti consensi all'interno del gruppo direttivo futurista²⁶. E il successivo manifesto per l'architettura, innanzi richiamato, prosegue un discorso assecondante coordinate di massima astrattezza:

L'architettura futurista deve avere una genesi atmosferica, poichè rispecchia la vita intensa di *moto, luce, aria* di cui l'uomo futurista è nutrito. [...] Essendo la vita futurista dell'*aria*, della *luce* (energie naturali) e della *forza* (energia artificiale), l'architettura futurista dovrà essere plasmata ed esteriorizzata da queste tre entità energetiche che *amalgamate* tra loro *creano* un'unica entità astratta [...] che stabilisce il *rapporto-valore* fra l'*influenza naturale dell'atmosfera*, e le *necessità materiali dell'uomo*. [...] S'impone l'assoluta necessità di creare un nuovo carattere etnico universale per l'architettura [...]. Noi con la ricerca dello *stile atmosferico* e l'*influenza* del dinamismo sferico, abbiamo risolto tale problema, sollevandolo dall'inerzia, dal gioco commerciale, e mettendo in relazione il *relativo esterno*, con l'*assoluto interno*, con gravitazione e peso. *Tutte le costruzioni futuriste imperniate nello spazio, subiranno l'influenza dell'attrazione universale prolungandosi all'infinito, creando pieni e vuoti astratti*²⁷.

Con l'intenzione di traslare all'architettura le indicazioni di «dinamismo plastico» suggerite dalle opere di Boccioni, Prampolini proporrà soluzioni di tipo cellulare per l'abitazione moderna, razionalizzata e standardizzata, dove sarà l'interno a prevalere sull'esterno, lo spazio vissuto sul volume costruito; prospetterà, perciò, un «fabbricato costruito a vite», ripercorrendo l'idea di una voluta tridimensionale, sintesi espressiva di una ricerca plastica finalizzata all'effettiva fusione di tutte le arti.

Un manifesto, in conclusione, prossimo alle idee *spaziali* già sostenute in varie occasioni da Boccioni e Balla ma che, in ogni caso, diventa la prima dichiarazione pubblica che assegna all'architettura una connotazione artistica, con un'ottica sperimentale proiettantesi ben oltre le abituali compartimentazioni disciplinari.

Balla, intanto, non è convinto delle tesi sostenute da Boccioni sull'architettura, e così ne parla a Marinetti in una cartolina del 14 febbraio:

Pubblicazione manifesto architettura non va, non va, non va, non va, non va. Ti prego

di pazientare. A settembre a Roma, lo concluderemo insieme²⁸.

La pubblicazione, nel marzo del 1914, del libro di Boccioni *Pittura e scultura futurista (Dinamismo plastico)*, in cui l'autore si arroga la paternità assoluta delle teorie futuriste sull'arte, provocherà un forte risentimento in Carrà²⁹, che sarà chi, in alternativa alle pretese «architettoniche» di Boccioni, favorirà l'ingresso dell'architetto Antonio Sant'Elia nella compagine futurista.

Nel testo inedito di Boccioni sull'architettura, si ribadisce che primo movente del progettare sarà la «necessità», qui intesa però come sinonimo di «velocità»; si nega altresì qualsiasi valore alle eredità del passato, e si difende un profondo rinnovamento del linguaggio a partire da una totale revisione dei codici prospettici tradizionali:

Abbiamo detto che in pittura porremo lo spettatore al centro del quadro, facendolo cioè centro dell'emozione invece che semplice spettatore. Anche l'ambiente architettonico della città si trasforma in senso avvolgente. [...] Oggi cominciamo ad avere intorno a noi un ambiente architettonico che si sviluppa in tutti i sensi: dai luminosi sotterranei dei grandi magazzini, dai diversi piani di tunnel delle ferrovie metropolitane alla salita gigantesca dei grattanuvole americani [...] Il futuro ci prepara un cielo sconfinato d'armature architettoniche. Abbiamo creato a spirale la simultaneità, la forma unica e dinamica che crea la costruzione architettonica della continuità: *Dinamismo Plastico = Coscienza Architettonica Dinamica*³⁰.

Il processo di trasformazione dell'edificato, quindi, dovrà avvenire secondo una direzionalità univoca: dall'interno dei volumi verso l'esterno. Ratifica dell'identità prettamente plastica dell'architettura, svincolata da implicazioni urbane mentre, tra i suoi principali requisiti, ci sarà quello di ridefinire gli «archetipi», secondo un indirizzo anti-tradizionale:

Si otterrà intanto la distruzione della vecchia e inutile *simmetria*. [...] Gli ambienti di un edificio devono dare, come un motore, il massimo rendimento. [...] Quindi anche la facciata di una casa deve scendere salire scomporsi entrare o sporgere secondo la necessità degli ambienti che la compongono. È l'esterno che l'architetto deve sacrificare all'interno. [...] Il dado, la piramide, o il rettangolo come linea generale in cui si include il fabbricato devono essere soppressi: questi mantengono la linea architettonica nell'immobilità. [...]»³¹.

«La città nuova»: idee e progetti urbani

Antonio Sant'Elia sarà il più riconosciuto architetto futurista, ma la sua traiettoria non fu affatto lineare, trovandosi molto vicino, per formazione e orientamento artistico, ad alcuni dei più prestigiosi architetti eclettici del tempo: Giuseppe Sommaruga, Giulio Ulisse Arata, Ulisse Stacchini, Gaetano Moretti.

Nell'estate del 1910, alla Biennale di Venezia³², l'autore ebbe occasione di ammirare una personale di Gustav Klimt con 22 quadri, che ebbe una grande ripercussione sulla concezione sant'eliana di una decorazione bidimensionale orientaleggiante, ripresa in alcuni suoi lavori del momento, quale la risoluzione del frontone della Villa Elisi, a Como.

Però, per il nostro giovane architetto davvero decisivo risulterà essere il viaggio realizzato nel 1911, in concomitanza con il risvegliarsi delle coscienze artistiche futuriste, che in quegli stessi anni si stavano orientando significativamente verso Parigi.

Un viaggio iniziatico, realizzato a Roma in occasione dei festeggiamenti per il cinquantenario della capitalità italiana, laddove ebbe modo di conoscere in mostra le opere degli architetti viennesi appartenenti alla *Wagnerschule*, e i dipinti degli appartenenti alla *Sezession*, fra cui Gustav Klimt, presenti nel padiglione austriaco progettato da Josef Hoffmann³³, ma anche di osservare la pompa di alcune magniloquenti costruzioni coeve appena inaugurate, che di fatto lo impressionarono vivamente: il Vittoriano di Giuseppe Sacconi (figura 12), e il Palazzo di Giustizia di Guglielmo Calderini.

Di fatto, Sant'Elia aveva già avuto modo di studiare gli architetti della scuola di Otto Wagner (Josef Plecnik, Emil Hoppe, Otto Schöntal, Joseph Olbrich), tramite l'almanacco *Die Wagnerschule* del 1902, che il giovane studente dell'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano possedeva³⁴. In effetti, nei suoi progetti di costruzioni cimiterali, sviluppati durante gli anni 1908-1909, adoterà una manifesta stilistica *viennese*, riscontrabile in un esibito monumentalismo e nell'insistente ricorso a floridi apparati decorativi³⁵.

Nel marzo del 1914 aderisce al gruppo Nuove Tendenze, insieme a Giulio Ulisse Arata e Mario Chiattone, conosciuto a Brera sin dal 1909, e divenuto durante il 1913-1914 suo collaboratore di studio. Questo nuovo ed eterogeneo sodalizio organizzerà un'unica esposizione d'arte, inaugurata il 20 Maggio 1914 presso la Famiglia Artistica di Milano, e a carico del pittore Leonardo Dudreville e del critico Umberto Nebbia.

Sant'Elia vi espone 16 tavole, fra cui i noti

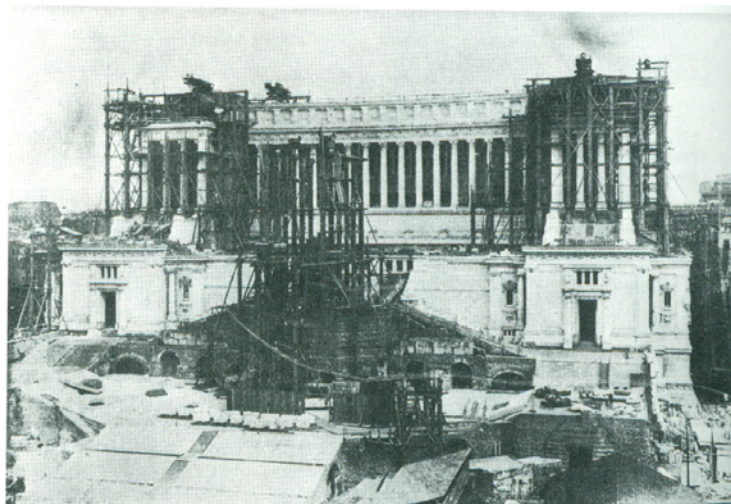


Figura 12.
Veduta del monumento a Vittorio Emanuele II in costruzione, 1911. (Gianna PIANTONI [a cura di], *Roma 1911*, Roma, De Luca Editore, 1980.)

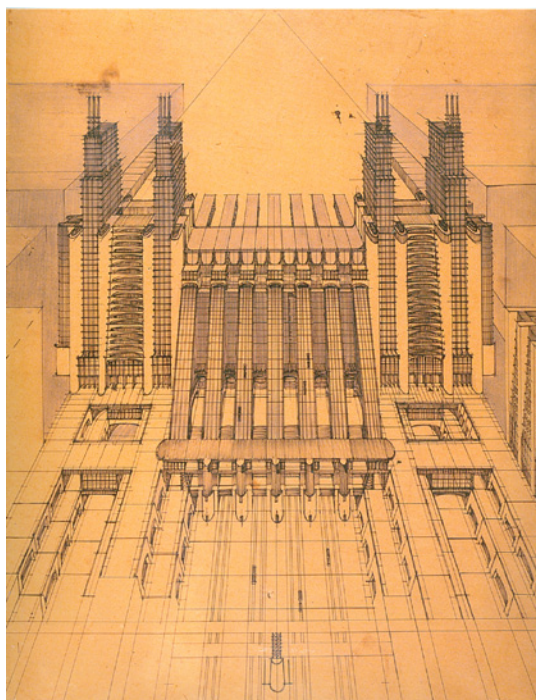


Figura 13.
Antonio SANT'ELIA, *Stazione d'aeroplani e treni ferroviari con funicolari e ascensori, su tre piani stradali*, 1914, inchiostro e matita su carta, 50 x 39 cm. Como, Musei Civici.

elaborati della «Città Nuova» (figure 13 e 14), mentre a carico di Mario Chiattone, risulteranno almeno due elaborati: *Costruzioni per una metropoli moderna* e *Opificio*. In ogni caso, si tratterà di una mostra alquanto eclettica, che rese visibile (figura 15) una direzione artistica «moderata», esplicitamente anti-futurista ed anti-boccioniana.

I disegni presentati da Sant'Elia susciteranno grande scalpore fra il pubblico accorso numeroso all'esposizione; così racconterà le sue reazioni uno dei tanti visitatori:

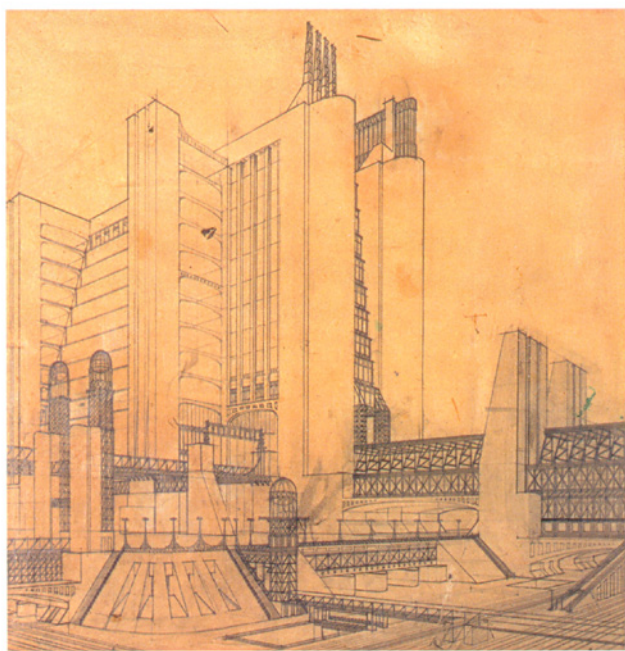


Figura 14.
Antonio SANT'ELIA, *Casa gradinata con ascensori esterni*, studio, 1914, inchiostro nero, matita nera su carta da lucido, 27 x 13 cm. Como, Musei Civici.

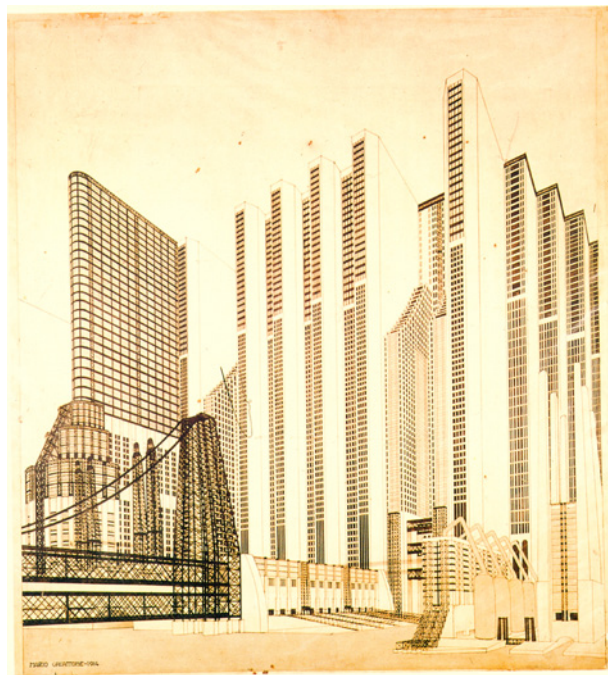


Figura 15.
Mario CHIATTONE, *Costruzioni per una metropoli moderna*, 1914, acquarello e inchiostro di china su carta, 106 x 95 cm. Gabinetto Disegni e Stampe dell'Università di Pisa.

Questa é la dote principale del Sant'Elia: che se gli date il capitale necessario, egli vi costruisce una città, e vi costruisce una città bella, tutta vestita di forza e di snella armatura, dove la gente si troverebbe a vivere con gioia [...]. Un'architettura in cui le masse danno, per la loro disposizione, un senso di armonia, di colore e di semplice musicalità di linee, ma sono architetture, vale a dire costruzioni in potenza. [...] Ognuno di questi edifici si può costruire oggi, [...] e sembrano ideati per un popolo di giganti³⁶.

Per l'appunto, é il tema della «grande dimensione» a trasparire da questi disegni teorici di Sant'Elia, legato in certo qual modo a filo diretto ai destinatari di simili suggestive scenografie: si tratterebbe, infatti, di città designate ad ospitare le nuove masse lavoratrici emigrate verso i centri urbani ed industriali.

Malgrado tutto, però, la densità non appare eccessiva: gli immobili residenziali, infatti, arrivano al massimo a quattordici, quindici piani, dando l'impressione di essere costruiti su muri portanti, in una prefigurazione in cui l'architettura é concepita non come attribuzione di «qualità» a singoli manufatti, ma piuttosto quale problematica territoriale a scala metropolitana, orientandosi verso una stretta correlazione fra morfologia urbana e tipologia edilizia.

Nell'esposizione milanese, in cui per la prima volta appariranno queste visioni urbane,

si presenteranno anche altre opere di pittura, architettura e design, in una compilazione alquanto eclettica, di sicuro non caratterizzata da un'adesione militante ai postulati del futurismo artistico. Di conseguenza, la partecipazione di Sant'Elia a tale iniziativa non può ritenersi affatto determinante per una sua ascrizione al movimento marinettiano; tanto é vero che Leonardo Dudreville rimprovererà in seguito a Sant'Elia di avere *tradito* il gruppo di Nuove Tendenze, a causa del suo imprevisto passaggio al concorrente gruppo futurista³⁷.

Il compagno di studi e di lavoro di Sant'Elia, Mario Chiattone, sarà ancor più esplicito al riguardo delle ascrizioni ideologiche ed artistiche del suo collega:

Sant'Elia non era futurista. Non lo é stato mai. Non conosceva Marinetti quando fondó con noi Nuove Tendenze; e questo gruppo era indipendente dai gruppi futuristi. [...] Volevamo creare un'architettura nuova rispetto a quella diffusa da Vienna [...], ma pensavamo a un'architettura positiva, realizzabile. [...]. Il dinamismo plastico, le compenetrazioni dei piani, la simultaneità e tutti i postulati dell'estetica futurista sono parole vuote [...] Ma Boccioni e soprattutto Marinetti, eloquentissimo «impresario», circuirono così assiduamente Sant'Elia, da sollevare in lui dubbi ed esitazioni tormentose. Finí col cedere, forse anche sperando

di poter finalmente costruire, attraverso Marinetti³⁸.

E nell'esposizione di Nuove Tendenze, a fianco delle tavole di Sant'Elia, si esponevano per l'appunto i disegni metropolitani di Chiattonne: i complessi edificati, dalle facciate polemicamente disadorne, si appoggiano senza mediazioni su di un suolo omogeneo e non ostentano in realtà nessuna retorica della velocità, preoccupati solo del trattamento plastico delle quinte stradali. Si può contemplare in questo caso un agglomerato abitativo in cui non si percepisce un'idea di insieme urbano, mentre sembra altresì svanita la complessità vitale di una vera città. Gli edifici, di cui conosciamo solo esterni (alcuni grattacieli di cristallo sembrano anticipare le esercitazioni di Mies van der Rohe sulla materia [1919-1921]), si attestano anonimi su di un intorno alquanto statico, raggelato; in definitiva: *vuoto*.

Nel catalogo dell'esposizione di Nuove Tendenze apparirà comunque il cosiddetto *Messaggio* di Sant'Elia in cui si affermerà, fra le altre cose, che l'ineludibile sfruttamento dei nuovi materiali dovrà portare per forza a una radicale innovazione linguistica. In questo *Messaggio*, d'altronde, pare assodato l'intervento di due amici letterati (Mario Buggelli, scrittore, e Ugo Nebbia, critico e storico d'arte), con lo scopo di aiutare un Sant'Elia poco dato a espressioni pletoriche, mentre interpolazioni marinettiane sarebbero palesi nella redazione del successivo *Manifesto*.

Il confronto fra i due scritti rivela, in effetti, cosiderevoli variazioni³⁹; soprattutto, per l'aggettivazione usata: «nuovo» e «moderno», nel primo, *invece di* «futurista», nel secondo; e per un tono più conciliatorio nei confronti del legato storico, evidente nel *Messaggio*, essendo peraltro in quest'ultimo del tutto assenti le proposizioni escluderistiche, così come bandita la retorica dell'eccesso.

In effetti, quello poi ampiamente diffuso — anche come volantino, e con data 11 Luglio 1914 — sotto il titolo di *Manifesto dell'Architettura Futurista*, verrà accompagnato dai disegni che l'architetto aveva già esposto alla mostra di Nuove Tendenze, e pubblicato nel corrispondente catalogo. Di conseguenza, la «Città Nuova» corrisponde a elaborati grafici anteriori all'adesione ufficiale di Sant'Elia al futurismo, avvenuta poco prima della diffusione del manifesto, su invito dello stesso Marinetti e per mediazione risolutiva di Carrà:

Nel movimento futurista avevamo rappresentata la letteratura, la pittura, la musica, la scultura; mancava l'architettura, madre, come si suol dire, delle arti plastiche. Spesso

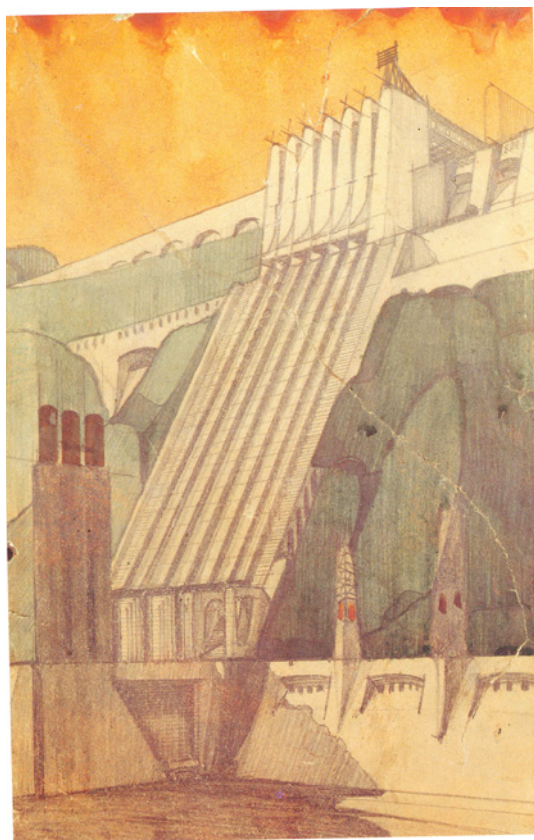


Figura 16.
Antonio SANT'ELIA, *Centrale elettrica*, 1914, inchiostri su carta, 30 x 20 cm. Milano, collezione Paride Accetti.

fra noi si lamentava tale mancanza, ma non si vedeva nessun architetto che si facesse avanti [...] Marinetti soprattutto si preoccupava di ciò e andava dicendo: «Abbiamo ormai con noi tutte le arti, ma ci manca l'architettura». [...] Io sostenevo che fra gli architetti giovani si dibattevano questioni importanti [...]. Marinetti mi domandò di precisare la mia asserzione e di citare qualche nome. Lì per lì rimasi come interdetto; ad un tratto mi venne sulle labbra il nome di Sant'Elia. [...] Dopo qualche giorno Sant'Elia mi fece vedere un mucchietto di fogli su cui erano scritte le sue idee riguardo ai problemi architettonici. Da quei foglietti nacque il *Manifesto dell'architettura futurista* [...]. Quando uscì il «Manifesto» Sant'Elia indicandomi l'ottavo punto⁴⁰ in cui è detto che i caratteri fondamentali dell'architettura futurista saranno la caducità e la transitorietà [...], accompagnando le parole con la solita risata mi disse: «Queste fesserie non attribuirle a me, tu sai che io penso proprio l'opposto! [...] Ed aggiunse che queste frasi le avevano inserite Cinti e Marinetti, che sempre predilessero il paradosso, ben sapendo quanto effetto faccia in questi proclami»⁴¹.



Figura 17.
Umberto BOCCIONI, *Officine a Porta Romana*, 1908, olio su tela, 75 x 145 cm. Milano, collezione Banca Intesa.

Tuttavia, i presupposti per la individuazione di un'architettura *nuova* (se non *futurista*) vengono perentoriamente posti e sviluppati dalle parole del *Manifesto* che, per quanto retoriche, sembrano sottolineare in maniera imperiosa la necessità di discernere moderne diritture disciplinari:

Sentiamo di non essere più gli uomini delle cattedrali, dei palazzi e degli arengari; ma dei grandi alberghi, delle stazioni ferroviarie, delle strade immense, dei porti colossali, dei mercati coperti, delle gallerie luminose, dei rettifili, degli sventramenti salutari. Noi dobbiamo inventare e rifabbricare la città futurista simile ad un immenso cantiere tumultuante, agile, mobile, dinamico in ogni sua parte, e la casa futurista simile ad una macchina gigantesca. [...] La casa di cemento, di vetro, di ferro, senza pittura e senza scultura, ricca soltanto della bellezza congenita alle sue linee e ai suoi rilievi [...] deve sorgere sull'orlo di un abisso tumultuante: la strada, la quale non si stenderà più come un soppedaneo a livello delle portinerie, ma si sprofonderà nella terra per parecchi piani, che accoglieranno il traffico metropolitano e saranno congiunti, per i transiti necessari, da passerelle metalliche e da velocissimi *tapis roulants*⁴².

Appena uscito, però, il Manifesto si meritò una caustica stroncatura da parte di Giulio Ulisse Arata, proprio uno degli autori che aveva esposto a fianco di Sant'Elia nella mostra di Nuove Tendenze:

[Sant'Elia] Proclama che l'architettura futurista è l'architettura dell'audacia temeraria, e

dinamica in ogni sua parte; e non s'accorge che le sue costruzioni non sono audaci perché non è «audacia temeraria» comporre dei piloni verticali collegati con travate orizzontali; col primo piano uguale al secondo, il secondo al terzo, il terzo al ventesimo e così di seguito. [...] Architettura audace, caro Sant'Elia, è l'aspirazione verticale delle cattedrali gotiche! [...] Ma il movimento futurista iniziatosi con un manifesto contro l'estetismo tradizionale, [...] chiude oggi la sua verbosità con un manifesto conservatore e rivoluzionario — che potrebbe essere salutare se non volesse lanciarsi verso l'assoluto — vuoto nel suo contenuto intrinseco, mediocre nel suo diletterantismo verbale⁴³.

Nel 1914, la ricerca architettonica di Sant'Elia era pervenuta a formulazioni schematiche di corpi ed assemblaggi volumetrici che si prese a denominare «dinamismi architettonici» (figura 16), sulla falsariga dei «dinamismi plastici» boccioniani, anche se in verità tale terminologia venne applicata a un cospicuo gruppo di disegni solo dopo la sua morte, ad opera di Escondamè (poeta futurista triestino il cui vero nome era Michele Leskovic), che curò l'antologica dell'architetto tenutasi al palazzo del Broletto di Como nel 1930.

Esercitazioni astratte, svolte a partire da prismi elementari, che anticipano schizzi simili di Erich Mendelsohn, restando tuttavia slegate da qualsiasi riflessione su destinazioni d'uso o collocazioni urbane. Sono conformazioni spaziali programmaticamente antistoricistiche, senza eludere un'espressività che si manifesta soprattutto attraverso una retorica di «volumi» singolari.

Stimolate dalle risorse costruttive delle nuove tecnologie del cemento armato e alludendo a strutture a telaio di forma trapezoidale o rettangolare, con un'esibita continuità fra travi e pilastri, questi abbozzi grafici di Sant'Elia sembrano rifarsi alle presenze *monumentali* della nuova civiltà industriale.

In primo luogo, le centrali elettriche⁴⁴ che porteranno gli abitanti di una grande città alla presa di coscienza dell'energia elettrica come di una ramificata ed ubiquitaria *corrente* vitale, soggiacente l'abitato, ormai diffusa dappertutto nelle forme di vita contemporanea ma —quasi miracolosamente— *incorporea*, priva di connotati fisici⁴⁵.

Questi stabilimenti erano già apparsi in alcuni quadri futuristi, come la centrale milanese immortalata da Boccioni nel suo *Officine a Porta Romana* (1909) (figura 17), mentre l'architetto Chiattonne dedicherà al tema un suo olio *La gru elettrica* (1912), anche se qui assistiamo alla raffigurazione di una *enclave* altamente industrializzata, al contrario di quanto si evidenziava nel contesto boccioniano: un' indefinita area urbana di transizione, in cui le propaggini della modernità si confondono con brandelli di ruralità.

Si deve inoltre richiamare, a tal proposito, l'opera che segnò l'approssimarsi di Balla a tematiche futuriste: *Lampada ad arco an. 1909*⁴⁶ (figura 18) dove, in opposizione al vieto e pastasista «chiaro di luna», assistiamo alla nobilitazione artistica delle nuove tecniche di illuminazione urbana:

Il quadro della *Lampada* è stato da me dipinto durante il periodo divisionista (1900-1910); infatti il bagliore della luce è ottenuto mediante l'accostamento dei colori puri. [...] Nessuno a quell'epoca pensava che una banale lampada elettrica poteva essere motivo di ispirazione pittorica; al contrario, per me il motivo c'era ed era lo studio di rappresentare la luce e soprattutto dimostrare che il romantico «chiaro di luna» era sopraffatto dalla luce della moderna lampada elettrica. Cioè la fine del romanticismo in arte⁴⁷.

Le prefigurazioni della «Città Nuova» faranno indubbia allusione ai paesaggi giganteschi delle moderne fabbriche produttrici di energia elettrica; e l'elettricità costituirà il vero motore di questa metropoli altamente meccanizzata (come già succedeva nella «Cité Industrielle» di Tony Garnier, progetto intrapreso sin dal 1901), mediante un'iconografia avveniristica che era tuttavia esemplata su quanto offriva all'epoca l'innovatore territorio industrializzato della città di Milano.

In ogni caso, la «Città Nuova» permette il riconoscimento di svariati modelli ispirativi,

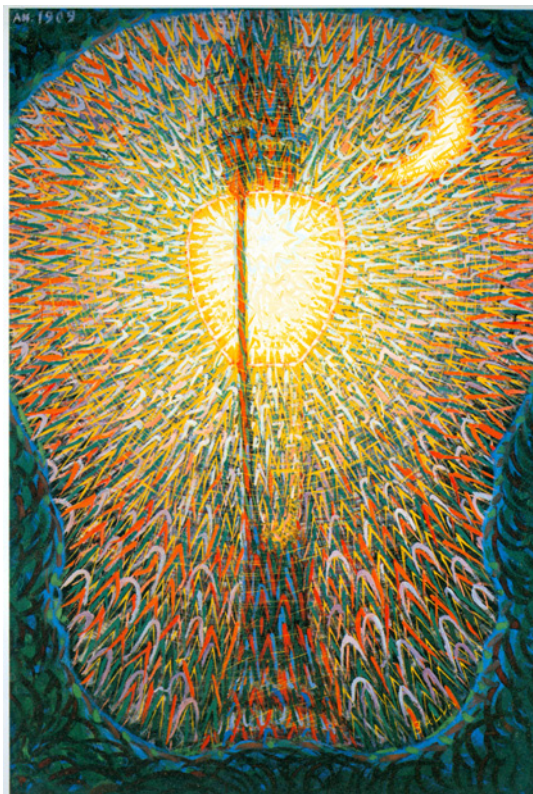


Figura 18.
Giacomo BALLA, *Lampada ad arco*, 1909, olio su tela, 174,7 x 114,7 cm.
New York, The Museum of Modern Art Hillman Periodicals Fund.

fra cui gli impianti morfologici ad alta densità nord-americani o, meglio, i disegni fantascientifici di Harvey Wiley Corbett, pubblicati su *L'Illustrazione Italiana*, dove intervenivano a volte, come illustratori, sia Sant'Elia che Boccioni⁴⁸.

Ma questa città «nuova», e invero mai definita dall'autore con l'attributo specifico di «futurista», si rifà anche a fonti più *locali*: il piano urbanistico milanese, affidato nel 1909 all'ingegnere Evaristo Stefini, prevedeva infatti l'edificazione del Quartiere industriale Nord Milano, consistente in un'urbanizzazione lineare di industrie, servizi, residenze impiegate ed operaie, in contrasto quindi con la geografia concentrica sostenuta nel 1889 dal piano regolatore dell'ingegnere Beruto, che ratificava invece un'estensione a ragnatela dell'abitato, focalizzata sul centro storico.

Lo corredavano i disegni a carboncino di Marius (Mario Stroppa); e, in concreto, in una prospettiva aerea, inquadrata su un ampio viale rettilineo, si evidenziava (figura 19) una complessa rete infrastrutturale, con sedi stradale riservate per tram, omnibus, automobili, biciclette, cavalli e pedoni, intrisa, nella correlativa resa grafica, di un'atmosfera fra l'avveniristico e il crepuscolare, tale da rendere del tutto rarefatti i veicoli in corsa.

È quindi, quella di Sant'Elia, una visualizzazione dell'avvenire che prende il suo abbrivio,

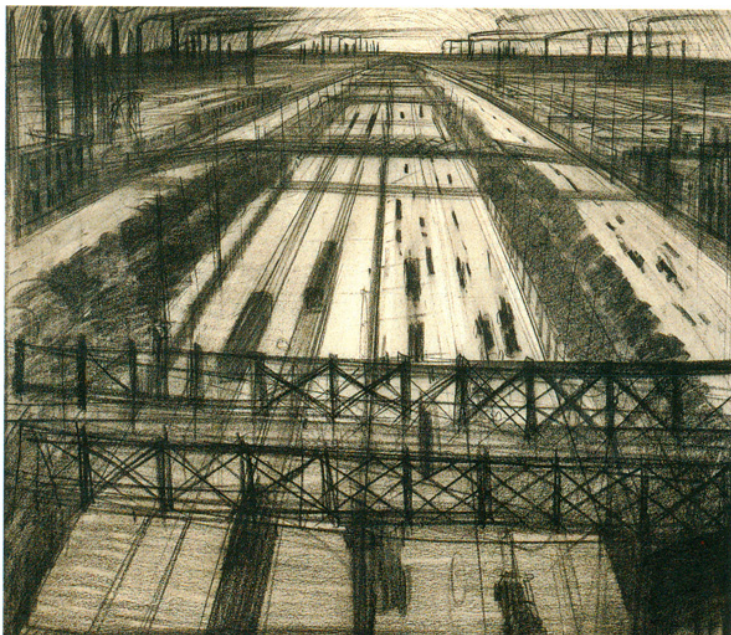


Figura 19.
MARIUS (Mario Stroppa), *Il viale tra Milano e Monza per il progetto del Quartiere Industriale Nord Milano*, 1909, carboncino su carta. Milano, archivio privato. (AA. VV., *Il mondo nuovo. Milano. 1890-1915*, Milano, Electa, 2002.)

almeno in parte, proprio dall'esistente, dal paesaggio metropolitano milanese in formazione e rapida evoluzione essendo dopotutto in questi anni Milano la città più industrializzata e moderna d'Italia. Creazione di centrali idroelettriche, stazioni multimediali, imprescindibili investimenti sulle reti infrastrutturali erano prevalsi nei documenti programmatici dell'amministrazione milanese, venendo già adottata fin dal 1910 la denominazione di «Città Nuova», in relazione alle prospettate strategie pianificatorie.

Nella «Città Nuova» di Sant'Elia, comunque, non si vedono auto, anche se tutto è mosso dall'elettricità: trams, treni, *tapis roulant* (dinamismi orizzontali multipiani), ascensori che si inerpicano su edifici a gradoni (dinamismi verticali), insegne pubblicitarie che brillano sui tetti a terrazza, il tutto ubicato in un paesaggio abbastanza disabitato e privo di connotazioni topografiche.

Gli ascensori non debbono rincantucciarsi come vermi solitari nei vani delle scale; ma le scale, diventate inutili, debbono essere abolite e gli ascensori debbono inerpicarsi, come serpenti di ferro e di vetro, lungo le facciate⁴⁹.

Non si rilevano presenze umane, e soprattutto mancano le masse urbane; proprio quelle folle ondegianti e infiammate, chiosate dai pittori futuristi che oltretutto, nei loro quadri, riprendevano i centri storici o le prime periferie proletarie esistenti in Italia, mentre qui la città futurista cancella qualsiasi traccia della storia trascorsa.

Un paesaggio completamente artificiale che «ha la sua ragione d'essere solo nelle condizioni speciali della vita moderna» e che, comunque, mira a «determinare nuove forme, nuove linee, una nuova armonia di profili e di volumi». Un percorso iconografico che sembrerebbe rifarsi a varie fonti, estratte da sollecitazioni visive e conoscitive di un itinerario autorale che —al di là delle consultazioni bibliografiche— si snoda fra le città di Roma, Vienna e Milano.

Un progetto di sintesi, di ricomposizione di dissonanze, designato a delineare *nuove armonie*, come affermava lo stesso Sant'Elia; e forse, per queste ragioni, Virgilio Marchi, architetto futurista che durante gli anni venti predilesse strategie progettuali molto più *fantasiose*, lo tacciò di essere un «classico futurista»: «È nel suo classicismo una legge di fatalità musicale in cui trova la forza di disciplinare il caos».

Quella di Sant'Elia, comunque, sarà l'enfaticizzazione di una tematica progettuale d'attualità, come nel 1927 non si peritò di elogiare Theo van Doesburg:

Il traffico interno ed esterno (ascensore, treno, tram, aeroplano) è talmente integrato che qualsiasi trasformazione della città appare possibile. In questa possibilità di ampliamento o di trasformazione del traffico e della città in proporzione equilibrata, si nasconde il grande, vero valore di questi progetti che sono nati prima ancora che si pensasse ad un aumento così continuo del traffico. Adesso che quest'ultimo minaccia lo sviluppo delle città, prescindiamo dalle tracce romantiche di questi progetti, e li prendiamo per quello che sono: documenti di un'organica architettura stradale⁵².

D'altra parte, anche Sant'Elia —come Boccioni— sembra decantarsi per il saggio di una ribadita continuità spazio-temporale, in un contesto che aspira ad una unificante fusione ambientale, sotto l'ottica dell'artificiale: compenetrazioni di piani, esaltazione di nodi ed intersezioni (ponti, passerelle, incastri), secondo una progettazione interminabile che delinea un «cielo sconfinato di armature architettoniche», un «cantiere tumultuante». Una città, tuttavia, in cui non appare una relazione logica fra le sue parti, che si configura come città prevalentemente terziaria, di probabile ispirazione per quella che sarà poi la *Ville Contemporaine* di Le Corbusier del 1922.

In conclusione, nelle esperienze artistiche di questi primi anni *futuristi*, si staglia una concettualità espressiva che intreccia fra loro i differenti settori delle arti visive e dell'architettura (ma anche della letteratura, il design, il teatro, la



Figura 20.
Fortunato DEPERO, *The New Babel (Scenario plastico mobile)*, 1930, tempera su carta, 71,3 x 94 cm., MART, Rovereto.

moda...); un pensiero operativo che si nutre di una visione *olistica* della realtà, la cui interpretazione l'artista deve essere capace di registrare empaticamente, trascrivendola con la massima fedeltà.

Nel terreno specifico delle opere, simile predisposizione sintetica si traduce nel superamento della connotazione negativa del «vuoto», nella necessità di assorbire qualsivoglia dispersione semantica dell'esistente, a partire da una visione sublimante ed onnicomprensiva.

Nella città di Sant'Elia, per esempio, non si ammettono «vuoti»: la dialettica compiuta fra il costruito e il non costruito, fra oggetti e spazio circostante si rende esplicita mediante una vera e propria «retorica delle connessioni». E nel momento in cui il vuoto si *semantizza* (come nelle ari visive) o si *costruisce* (come in architettura ed urbanistica), non esiste più come tale, dissipando tutta la sua virtualità oppositiva.

Svanisce il pericolo dell'*altro*, e tutto si ricompone in una sintesi salvifica. E precisamente in simile «progetto impossibile» è dove riscontriamo il massimo sviluppo dell'utopia futurista; quell'utopia che verrà in qualche modo sanzionata dal manifesto del 1915 di Balla e Depero, intitolato *Ricostruzione futurista dell'universo*, e che dichiara la tendenza del futurismo a

mutarsi da approccio ideologico a «stile» dell'espressione.

In simile volontà di globalizzazione estetica risalta il carattere emotivo dell'ambiente architettonico: lo spazio così caratterizzato avvolge lo spettatore in un flusso di sensazioni e stimoli, venendo saggiato come luogo non tanto di contemplazione distante e passiva quanto di partecipazione *sentita*.

Un pó di anni dopo, superato il trauma della prima guerra mondiale che coinvolge attivamente molti esponenti del movimento⁵³, Fortunato Depero — a New York, durante il 1928-1929 —, ancora mostrava fiducia nelle capacità di redenzione della sua metamorfica ed esuberante creatività:

Ho la sensazione di viaggiare con carico pericoloso, considero questi dipinti come bombe concentrate di esplosioni policrome. Sarà mia intima gioia lanciarle contro i cupi parallelepipedi di questa babele. [...] Sono milioni di dormienti e di danzanti che animano questa metropoli cubica, questa babele nuova e immensa, che ha l'aspetto simultaneo di manicomio ed officina, costruita di montagne parallelepipedo e che rappresenta la più potente dinamo del nostro mondo⁵⁴. (Figura 20)

1. Boccioni dipinge due versioni del trittico *Stati d'animo*, nel corso del 1911, essendo il «trittico», peraltro, un formato di matrice esplicitamente *simbolista*. Le singole tele si chiamano: *Gli addii*, *Quelli che vanno*, *Quelli che restano*. La prima versione risente della cultura divisionista; la seconda, invece, realizzata in seguito a una visita dell'artista a Parigi (ottobre-novembre 1911) e poi esposta alla galleria Bernheim-Jeune nel 1912, adotta un linguaggio che risente, per *osmosi*, della conoscenza diretta delle opere cubiste.
2. U. BOCCIONI, *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Z. Birolli, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 20.
3. André BRETON, *Le Surréalisme et la peinture*, Parigi, Gallimard, 1965 [1928].
4. U. BOCCIONI, «Fondamento plastico della scultura e pittura futuriste», *Lacerba*, 15 marzo 1913, in *Archivi del Futurismo* (raccolti e ordinati da M. Drudi Gambillo e T. Fiori), Roma, Edizioni De Luca, 1958, p. 143 (corsivi dell'originale).
5. U. BOCCIONI, «La scultura futurista», 11 aprile 1912, in *Archivi del Futurismo* (raccolti e ordinati da M. Drudi Gambillo e T. Fiori), Roma, Edizioni De Luca, 1958, p. 69 (tipografia dell'originale).
6. Il 2 Luglio 1911 si inaugura la «Prima esposizione d'arte libera», a Milano, in cui intervengono artisti, ma anche operai, artigiani e bambini. In tre sale separate, in padiglioni industriali abbandonati, annunciati da uno striscione con su scritto: «I futuristi», vengono esposti 50 quadri di Boccioni, Russolo Carrà ed altri. Aveva il fine di raccogliere proventi per operai in cattiva situazione economica, «a totale beneficio della Cassa disoccupati della Casa del Lavoro di Milano». La mostra parigina «Le Peintres Futuristes Italiens» si terrà alla Galleria Chez Bernheim-Jeune, diretta da Félix Fénéon, fra il 5 e il 24 Febbraio 1912.
7. Boccioni visita Balla a Roma durante le feste di Natale del 1912, e ne scrive in una lettera a Severini, dell'11 gennaio 1913 (U. BOCCIONI, *Gli scritti*, a cura di Z. Birolli, Milano, 1971, p. 363-364).
8. Boccioni censurò gli esperimenti iconici dei Bragaglia con un articolo apparso su *Lacerba*: «Peggio per i miopi che ci hanno creduto innamorati dell'episodio. Che hanno creduto di vedere in noi dei cacciatori di traiettorie e di gesti meccanici. Una benché lontana parentela con la fotografia l'abbiamo sempre respinta con disgusto e con disprezzo perché fuori dell'arte» (G. LISTA, «La fotografia e il suo assoluto», *Futurismo 1909-2009. Velocità + Arte + Azione*, a cura di G. Lista e A. Masoero, Milano, Skira, 2009, p. 331). In una lettera dello stesso Boccioni al gallerista G. Sprovieri, del 4 settembre 1913, leggiamo inoltre: «Mi raccomando, te lo scrivo a nome degli amici futuristi, escludi qualsiasi contatto con la fotodinamica del Bragaglia. È una presuntuosa inutilità che danneggia le nostre aspirazioni di liberazione dalla riproduzione *schematica* o *successiva* della statica e del moto», in *Archivi del Futurismo* (raccolti e ordinati da M. Drudi Gambillo e T. Fiori), Roma, Edizioni De Luca, 1958, p. 288 (corsivi dell'originale).
9. U. BOCCIONI, *Pittura e Scultura Futuriste (Dinamismo Plastico)*, a cura di Z. Birolli, Milano, SE, 1997 [1914], p. 86.
10. Sono note le influenze su Balla degli studi portati avanti da Ernst Mach nel 1885-1886, mediante fotografie che esaminavano le onde d'urto dei proiettili nell'aria; studi che vennero pubblicati in italiano nel 1903: *Contributo all'analisi delle sensazioni*.
11. Pubblicato su *Lacerba*, l'1 settembre 1913. C. CARRÀ, «La pittura dei suoni, rumori e odori», 11 agosto 1913, in *Archivi del Futurismo* (raccolti e ordinati da M. Drudi Gambillo e T. Fiori), Roma, Edizioni De Luca, 1958, p. 75-76 (i corsivi sono dell'originale).
12. P. BALDACCIO, «La cronologia delle "velocità" di Balla. 1912-1914», *Balla. La modernità futurista*, a cura di G. Lista, P. Baldacci, L. Velani, Milano, Skira, 2008, p. 291. «Per Boccioni l'energia diventa visibile solo tramite un impasto tellurico di materia cadenzato in flessioni e contrazioni corpose. Per Balla l'energia è invece immateriale come la luce, per questo può essere la semplice linea di una freccia che vola. La sua pittura che è scheletrica, grafica, essenziale, oggettiva, punta sempre su una sintesi mentale.» G. LISTA, «Analisi del movimento», *Balla. La modernità futurista*, a cura di G. Lista, P. Baldacci, L. Velani, Milano, Skira, 2008, p. 62.
13. U. BOCCIONI, «La scultura futurista», 11 aprile 1912, in *Archivi del Futurismo* (raccolti e ordinati da M. Drudi Gambillo e T. Fiori), Roma, Edizioni De Luca, 1958, p. 70-72 (tipografia dell'originale). Secondo G. Lista, la data ufficiale del manifesto viene anticipata di almeno quattro mesi, essendo stato quest'ultimo scritto in realtà solo dopo la visita di Boccioni a Parigi e la conoscenza diretta dei lavori cubisti. Vedasi: G. LISTA, «Analisi del movimento», *Balla. La modernità futurista*, a cura di G. Lista, P. Baldacci, L. Velani, Milano, Skira, 2008, p. 132.
14. È stato osservato come l'opera conservi, nonostante tutto, un'aura *monumentale*, che potrebbe far pensare all'esecuzione di un bozzetto, da portare poi ad altra scala: «A prima vista, l'idea di una bottiglia gigantesca parrebbe una bizzarra assurda. Ma se pensiamo che a fine Ottocento l'industriale Davide Campari, proprietario della distilleria omonima, destina nel suo testamento una somma considerevole per la fusione di un'enorme bottiglia —simbolo del suo celebre aperitivo— da porre sulla sua tomba nel prestigioso Cimitero Monumentale di Milano, l'idea di una bottiglia fusa in bronzo diventa meno astrusa.» F. LICHT, «Pensieri in libertà sulla scultura futurista», *Futurismo 1909-2009. Velocità + Arte + Azione*, a cura di G. Lista e A. Masoero, Milano, Skira, 2009, p. 187.
15. «Non suddividiamo le immagini visive ma cerchiamo un segno o, meglio, una forma unica che sostituisca al vecchio concetto di divisione il nuovo concetto di continuità.» U. BOCCIONI, *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Z. Birolli, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 151.
16. Il «polimaterismo» viene di fatto annunciato nel Manifesto della Scultura, dove Boccioni afferma perentoriamente nel punto 4 delle Conclusioni: «Distruggere la nobiltà tutta letteraria e tradizionale del marmo e del bronzo. Negare l'esclusività di una materia per l'intera costruzione di un insieme scultorio. Affermare che anche venti materie diverse possono concorrere in una sola opera allo scopo dell'emozione plastica. Ne enumeriamo alcune: vetro, legno, cartone, ferro, cemento, crine, cuoio, stoffa, specchi, luce elettrica, ecc.ecc.» U. BOCCIONI, «La Scultura Futurista», 11 aprile 1912, *Archivi del Futurismo* (raccolti e ordinati

da M. Drudi Gambillo e T. Fiori), Roma, Edizioni De Luca, 1958, p. 72.

17. U. BOCCIONI, «Prefazione al catalogo della 1ª esposizione di scultura» (Gallerie La Boëtie, Parigi, 20 giugno 1913), in *Archivi del Futurismo* (raccolti e ordinati da M. Drudi Gambillo e T. Fiori), Roma, Edizioni De Luca, 1958, p. 120.

18. U. BOCCIONI, *Pittura e Scultura Futuriste (Dinamismo Plastico)*, 1914, a cura di Z. Birolli, Milano, SE, 1997, p. 108-109.

19. U. BOCCIONI, «Prefazione al catalogo della 1ª esposizione di scultura» (Gallerie La Boëtie, Parigi, 20 giugno 1913), in *Archivi del Futurismo* (raccolti e ordinati da M. Drudi Gambillo e T. Fiori), Roma, Edizioni De Luca, 1958, p. 118, 120 (corsivi dell'originale).

20. K. TEIGE, «F.T. Marinetti + modernismo italiano + futurismo mondiale» (1929), in K. TEIGE, *Arte e ideologia*, a cura di S. Corduas, Torino, Einaudi, 1982, p. 119, 121 (il corsivo è nell'originale).

21. Vedasi un collage estremamente rappresentativo di tale funzione mediatica, come quello di Carrà *Natura morta: rumori di un caffè notturno*, 1914: «Carrà's construction makes far greater use of words, whether hand-printed or in the form of collage elements glued to the surface. Whereas Picasso's constructions bears only the fragmentary, crudely painted letters, Carrà's work explodes with a variety of typefaces and dynamically disposed words alluding to popular songs, poetry, illuminated advertisements, and newspapers clippings. The vertically displayed label "BOTTIGLI SILURO" [...] announces Carrà's increasingly virulent prowar position». Ch. POGGI, *In Defiance of Painting. Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, Yale University Press, 1992, p. 192. «Analogamente alle tavole parolibere, il collage si arricchì a partire dal 1914, di messaggi di propaganda interventista, con ampio uso di titoli dei quotidiani e dei bollettini di guerra. Il significato politico-ideologico e la prestanza comunicativa delle immagini allestite vennero enfatizzati: i chiari toni nazionalisti superarono di gran lunga le filtrate allusioni dei cubisti». A. del PUPPO, «*Lacerba*»

1913-1915, Bergamo, Lubrina ed., 2000, p. 183.

22. G. SEVERINI, *La vita d'un pittore* (1946), Milano, Abscondita, 2008, p. 120.

23. «Un altro quadro che conta come data, o punto storico è il Pam-pam. È quello il primo quadro dove deliberatamente si vuole rendere, oltre il movimento, la sensazione *rumore e suono*», da una lettera di G. Severini a G. Sprovieri, Anzio 6 febbraio 1914, in *Archivi del Futurismo* (raccolti e ordinati da M. Drudi Gambillo e T. Fiori), Roma, Edizioni De Luca, 1958, p. 314 (corsivi dell'originale).

24. Secondo F. Benzi: «In realtà Boccioni sembra aver preso spunto dal testo pubblicato da Sant'Elia nel catalogo di Nuove Tendenze (sono infatti molti gli echi), almeno quanto lo stesso architetto comasco si era ispirato a formule e concetti tipicamente futuristi». F. BENZI, *Il Futurismo*, Milano, Federico Motta ed., 2008, p. 185.

24. Boccioni. 1912. *Materia*, Milano, Mazzotta, 1995, p. 304.

25. Quando nel 1915 Boccioni accetterà controvoglia l'adesione di Depero al movimento, sostenuta da Balla, si opporrà categoricamente a quella di Prampolini, all'epoca dedicato a una restituzione pittorica astratta e, comunque, molto legata alle interazioni con la cultura d'avanguardia europea.

26. «[...] siamo arrivati alla rappresentazione della cromofonia, o colore dei suoni, rumori, odori, del gesto o della parola e alle vibrazioni cromatiche di qualsiasi spostamento atmosferico. [...] è l'origine, il genere delle vibrazioni e il luogo in cui si propagano che muta il valore e l'aspetto. È necessario conoscere anche la virtuosità dell'atmosfera, di quell'atmosfera in cui viviamo; dobbiamo renderci ragione di ignote fonti cromatiche di cui è saturata quest'atmosfera [...]. Un suono, un qualsiasi succitato spostamento atmosferico mentre desta nell'atmosfera delle vibrazioni di valore dinamico, desta nell'immaginazione volitiva dell'artista lo stimolo intuitivo cromatico.» E. PRAMPOLINI, «La cromofonia e il valore degli spostamenti atmosferici», *L'Artista Moderno*, n. 23, Torino, 10 dicembre 1913; ripubblicato in *Prampolini dal Futurismo all'Informale*, Roma, Ed. Carte Segrete, 1992, p. 74-75.

27. E. PRAMPOLINI, «L'«atmosferastruttura». Basi per un'architettura futurista»; il manifesto venne pubblicato in due «pezzi»: la prima parte su *Noi*, n. 2, 3, 4, Roma, febbraio 1918; quella che invece adesso risulta essere la seconda parte, in realtà uscì prima su *Il Piccolo Giornale d'Italia*, n. 29, Roma, 29-30 gennaio 1914; la versione completa è in *Prampolini dal Futurismo all'Informale*, Roma, Ed. Carte Segrete, 1992, p. 77-78 (i corsivi sono dell'originale).

28. Su queste questioni, vedasi: G. LISTA, *Futurismo. La rivolta delle avanguardie*, Milano, Silvana ed., 2008, p. 264.

29. «Potrei dire io che buona parte delle idee concrete ch'egli ha sull'arte le deve a me.» Da una lettera di Carrà a Severini, scritta da Parigi il 13-3-1914, in *Archivi del Futurismo* (raccolti e ordinati da M. Drudi Gambillo e T. Fiori), Roma, Edizioni De Luca, 1958, p. 319.

30. U. BOCCIONI, *Altri inediti e apparati critici*, a cura di Z. Birolli, Milano, Feltrinelli, novembre 1972, p. 40. D'altro canto, in *Pittura e Scultura Futuriste*, Boccioni aveva già avuto modo di mostrare quanto l'architettura fosse per lui un riferimento concettuale decisivo: «Il quadro per noi è una costruzione architettonica irradiante, di cui l'artista, e non l'oggetto, forma il nocciolo centrale. È un ambiente architettonico emotivo che crea la sensazione e avvolge lo spettatore». Vedasi il capitolo «Noi porremo lo spettatore nel centro del quadro», in U. BOCCIONI, *Pittura e Scultura Futuriste (Dinamismo Plastico)*, 1914, a cura di Z. Birolli, Milano, SE, 1997, p. 121 e p. 36 (corsivi dell'originale). È il momento in cui Boccioni ricorre alla formula di «dinamismo plastico», al posto di «dinamismo pittorico»: simile modifica ci porta alla terza dimensione, alla scultura.

31. U. BOCCIONI, *Altri inediti e apparati critici*, a cura di Z. Birolli, Milano, Feltrinelli, novembre 1972, p. 39-40. Ancora in uno degli ultimi interventi di Boccioni, prima della sua drammatica scomparsa in guerra, l'artista ribadisce l'importanza dell'architettura nell'evoluzione del mondo artistico contemporaneo: «Tutta la pittura moderna si evolve verso un dinamismo architettonico della realtà. [...] Il pittore costruirà per esempio una figura togliendo, mettendo o esagerando le forme che la costituiscono come un

architetto toglie e mette i vuoti e i pieni, i chiari e gli scuri di una costruzione architettonica». U. BOCCIONI, «Le arti plastiche», *Gli Avvenimenti*, n. 16, aprile 1916, in U. BOCCIONI, *Scritti sull'arte*, Milano-Udine, Mimesis, 2011, p. 410.

32. In questi anni (1908-1911), Klimt riscuote grande successo e popolarità in Italia; alla Biennale saranno presentate diverse opere fra cui *Le tre età*, acquistata poi dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Intanto, nello stesso 1910, Boccioni espose a Ca' Pesaro quarantadue opere in due sale; quadri in cui Marinetti sottolineerà che «andava sviluppando le sue assidue e vittoriose ricerche di un massimo di luce e di un massimo di dinamismo pittorico». F. T. MARINETTI, «Mostra collettiva di Umberto Boccioni», luglio 1910, in *Archivi del Futurismo* (raccolti e ordinati da M. Drudi Gambillo e T. Fiori), Roma, Edizioni De Luca, 1958, p. 101 (corsivi dell'originale).

33. Hoffmann, in un padiglione eclettico ma con un impiego originale del linguaggio classicista, aveva predisposto all'interno una sequenza spaziale che culminava nella sala espositiva, dal formato semicircolare, dedicata a Klimt, e in cui erano presenti: *Il bacio* (1907 ca.), *Le sorelle* (1904-1907 ca.), *La Giurisprudenza* (1903-1907) i ritratti di Emilia Flöge (1902) e Margaret Wittgenstein (1905), più i due paesaggi *Il Parco* ed *Il Castello*.

34. Dato che Sant'Elia non andò mai all'Akademie di Vienna, è da supporre che i contatti con Wagner e i suoi allievi furono esclusivamente bibliografici.

35. «Edifici testimoni sopravvissuti del gusto Secondo Impero francese, il Vittoriano per le sue cadenze ellenizzanti e la sua plastica ribassata e lineare, il Palazzaccio per i suoi debiti non indifferenti col Palazzo di giustizia di Bruxelles, più che col troppo invocato Piranesi.» P. MARCONI, «Roma 1911: L'architettura romana tra italianismo carducciano e tentazione "etnografica"», in G. PIANTONI (a cura di), *Roma 1911*, Roma, Edizioni De Luca, 1980, p. 225.

36. L. LUDOVICI, «La prima mostra delle Nuove Tendenze alla Famiglia Artistica di Milano», *Corriere del Ticino*, Lugano, 25 maggio 1914, citato in A. LONGATTI, «Sant'Elia e l'officina

del nuovo a Milano», AA. VV., *Marinetti e il futurismo a Milano*, Milano, Edizioni De Luca, 1995, p. 30.

37. Dudreville, nella sua autobiografia, sosterrà di avere «scoperto» Sant'Elia, coinvolgendolo nel gruppo Nuove Tendenze, in un momento in cui l'architetto comasco sembrava disprezzare le velleità futuriste; successivamente, notevole sarà la sua sorpresa quando constaterà il cambio di parte: «Sant'Elia vi lascia: passa ai futuristi. Marinetti e Boccioni gli hanno offerto di entrare nel gruppo futurista e lui ha accettato. Qualcuno gli ha già scritto il manifesto che sarà messo fuori quanto prima. – Sant'Elia? Coi futuristi?! [...]». L. DUDREVILLE, *Il romanzo di una vita*, Milano, Charta, 1994, p. 91.

38. Dichiarazione di Chiattonne in un'intervista realizzata da G. Veronesi, in *La Nazione*, 5 febbraio 1957, citata in *Futurismo e Architettura*, a cura di C. Cresti, Firenze, Angelo Pontecorboli ed., 2009, p. 15-16. In ogni caso, quando infine Marinetti decise di arruolare Sant'Elia nel plotone futurista, si preoccupò di diffondere con tutti i mezzi a disposizione le nuove idee architettoniche, non solo tramite volantini ma anche con la pubblicazione su *Lacerba* (1 agosto 1914) del Manifesto dell'Architettura. In una lettera ad Ardengo Soffici, redattore della rivista, leggiamo: «Per le 3 prime pagine, riceverai fra due o tre giorni il manifesto di Sant'Elia, coi cliché già pronti (Architettura). Ti prego di far fare da Vallecchi un annuncio in grandissimi caratteri del MANIFESTO DELL'ARCHITETTURA FUTURISTA di Antonio Sant'Elia nelle solite affiches-sommarii che manda alle edicole. C'è moltissima gente, a Milano e in tutta Italia, che aspetta le nostre idee sull'Architettura. Il numero sarà dunque particolarmente cercato e letto». Lettera di F. T. Marinetti a Soffici, 21 luglio 1914, in *Archivi del Futurismo* (raccolti e ordinati da M. Drudi Gambillo e T. Fiori), Roma, Edizioni De Luca, 1958, p. 342 (tipografia dell'originale).

39. Per un'analisi più circostanziata delle diversità, vedasi: E. GODOLI, *Il Futurismo*, Bari, Laterza, 1983, p. 7-8; per un confronto fra il *Manifesto* e altri testi futuristi, vedasi: *Antonio Sant'Elia*, a cura di L. Caramel e A. Longatti, Como, 1962, p. 51-56.

40. L'ottavo punto del Manifesto recita: «[...] i caratteri fondamentali dell'architettura futurista saranno la caducità e la transitorietà. LE COSE DURERANNO MENO DI NOI. OGNI GENERAZIONE DOVRÀ FABBRICARSI LA SUA CITTÀ». A. SANT'ELIA, «L'architettura futurista», 11 luglio 1914, in *Archivi del Futurismo* (raccolti e ordinati da M. Drudi Gambillo e T. Fiori), Roma, Edizioni De Luca, 1958, p. 85 (tipografia dell'originale).

41. C. CARRÀ, *La mia vita*, a cura di M. Carrà, Milano, SE, 1997, p. 107-109.

42. A. SANT'ELIA, «L'architettura futurista», 11 luglio 1914, in *Archivi del Futurismo* (raccolti e ordinati da M. Drudi Gambillo e T. Fiori), Roma, Edizioni De Luca, 1958, p. 82-83.

43. G. A. ARATA, «L'architettura futurista», *Pagine d'Arte*, 30 agosto 1914, ripubblicato in: *Futurismo e Architettura*, a cura di C. Cresti, Firenze, Angelo Pontecorboli ed., 2009, p. 32.

44. Nell'immaginario dell'epoca questi giganteschi complessi della modernità industrializzata risulteranno estremamente affascinanti; vedasi, per esempio, lo stabilimento di Trezzo d'Adda, costruito nel 1906 da Gaetano Moretti, e il cui progetto era corredato di spettacolari tavole. «[Sant'Elia] conferì ai fasci di fili tesi in varie direzioni, oltre il loro intrinseco scopo, un senso metaforico, come di bandiera sventolante; e pose in primo piano turbine, accumulatori, apparecchi normalmente celati all'interno degli edifici, enfatizzandone l'immagine fino a trasformarle in emblemi visivi, in segnali programmatici.» A. LONGATTI, «Sant'Elia e l'officina del nuovo a Milano», in AA. VV., *Marinetti e il Futurismo a Milano*, Milano, Edizioni De Luca, 1995, p. 34.

45. Vicino alla casa di Marinetti si trovava la centrale di Santa Radegonda che, sita nei pressi di Piazza Duomo, forniva l'elettricità per i lampioni della piazza e della galleria Vittorio Emanuele. Fu la prima centrale elettrica d'Europa (1883): «Nulla è più bello di una grande centrale elettrica ronzante che contiene la pressione idraulica di una catena di monti e la forza elettrica di un vasto orizzonte, sintetizzate nei quadri marmorei di distribuzione, irti di contatori, di tastiere e

di commutatori lucenti». F. T. MARINETTI, «Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica: 18 marzo 1914»; F. T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. de Maria, Milano, Arnoldo Mondadori ed., 1968, 1983, p. 100.

46. Significativamente, Balla retrodata all'anno di fondazione del futurismo (1909) questa tela che in realtà fu eseguita nella seconda metà del 1911. Verrà però esclusa da Boccioni nella mostra del 1912, alla Galleria Chez Bernheim- Jeune di Parigi, pur essendo presente nel catalogo, perchè ritenuto da Boccioni troppo «divisionista» e non in grado di competere con le produzioni cubiste. Balla, in realtà, aveva vissuto a Parigi fra il 1900 e il 1901, restando particolarmente impressionato dalle luminosità notturne e dagli effetti cromatici delle luci artificiali ammirati nelle opere di Georges Seurat. Al rientro a Roma, un particolare interesse per la pittura dell'oscurità e la sua riconosciuta propensione per quadri notturni gli valse, non a caso, il soprannome di «Giacomo il notturno».

47. G. Balla, sezione lettere e cartoline; citato in G. LISTA, «L'esperienza futurista di Giacomo Balla», *Giacomo Balla. Scritti futuristi*, raccolti e curati da G. Lista, Milano, Abscondita, 2010, p. 239.

48. Naturalmente, fra gli influssi edilizi (le case a gradoni), è da segnalare il noto palazzo di Rue Vavin a Parigi, opera di Henri Sauvage (1912-1914). Fra le molteplici citazioni posteriori a Sant'Elia è invece da ricordare il film *L'Inhumaine* del 1924, di Marcel l'Herbier, in cui intervenne un architetto estimatore dell'opera del comasco, Robert Mallet-Stevens, e che venne distribuita in Italia con il significativo titolo di *Futurismo*.

49. A. SANT'ELIA, «L'architettura futurista», 11 luglio 1914, in *Archivi del Futurismo* (raccolti e ordinati da M. Drudi Gambillo e T. Fiori), Roma, Edizioni De Luca, 1958, p. 83.

50. A. SANT'ELIA, «L'architettura futurista», 11 luglio 1914, in *Archivi del Futurismo* (raccolti e

ordinati da M. Drudi Gambillo e T. Fiori), Roma, Edizioni De Luca, 1958, p. 82.

51. «È nel suo classicismo una legge di fatalità musicale in cui trova la forza di disciplinare il caos», *L'Impero*, Roma, novembre 1973.

52. Th. VAN DOESBURG, «Architectuurvernieuwingen in het Buitenland», *Het Bouwbedrijf*, IV, n. 9, 29 aprile 1927; versione italiana: «Rinnovamenti dell'architettura all'estero», *Casabella*, nn. 380-381, Milano, 1973.

53. I futuristi, capitaneggiati dallo sprone bellicista di Marinetti, furono accesi sostenitori dell'interventismo italiano nella prima guerra mondiale; si arruolarono e parteciparono al conflitto —fra gli altri— Marinetti, Boccioni, Sant'Elia, Russolo, Sironi. Boccioni (in agosto) e Sant'Elia (in ottobre) vi persero la vita nel 1916.

54. F. DEPERO, *Un futurista a New York*, Montepulciano, Ed. del Grifo, 1990, p. 33, 39.

