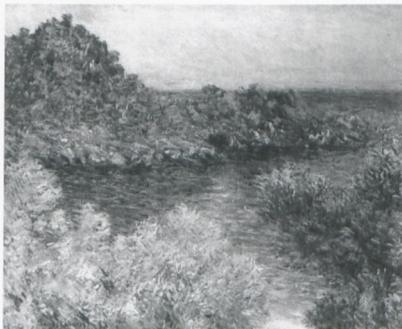


# Monet, l'impressionismo e il futurismo

Michael F. Zimmermann



Claude Monet  
La terrazza a Vétheuil, 1881  
collezione privata, Svizzera



Claude Monet  
Presso Monte Carlo, 1883  
collezione privata

Sul mensile culturale «La Voce», si legge in data 12 maggio 1910: «A Firenze, in via Ricasoli numero ventotto, nelle stanze del “Lyceum”, vien data da due settimane una lezione all'Italia. Lezione pratica, lezione morale, e, soprattutto, lezione artistica.» Il critico d'arte e artista Ardengo Soffici parla di una mostra che aveva organizzata lui stesso. Questa mostra dimostrava «la grande vergogna che viene ad una nazione dal non aver capito [...] che cosa voglia dire arte moderna.»<sup>1</sup>

Infatti, nel 1910, alla *Prima Mostra dell'Impressionismo e di Medardo Rosso*, era possibile ammirare opere di Degas, Cézanne, Renoir, Pissarro, Forain e due opere di Monet. Erano presenti anche i neo-impressionisti.<sup>2</sup> Di Monet, erano esposte, nel 1910, *La Terrazza a Vétheuil*, 1881,<sup>3</sup> e una tela cui Soffici fa riferimento come *cap Martin*, 1883, oggi conosciuta con il titolo *Presso Monte Carlo*.<sup>4</sup>

Il primo quadro mostra una signora, probabilmente Alice Hoschédé, che legge nel giardino della casa che Monet aveva affittato a Vétheuil. Poco prima, sua moglie Camille vi era morta.

L'altro quadro è una veduta della baia di Monte Carlo. Testimonia i tentativi monetiani di definire la colorazione e il disegno decorativo delle sue composizioni sotto la luce mediterranea.

Se Monet non era sconosciuto in Italia nel 1910, pochi erano coloro che avevano visto quadri originali. La Biennale di Venezia aveva

<sup>1</sup> A. Soffici, in «La Voce», 12 maggio 1910, p. 317; cit. in J.-F. Rodriguez, *La réception de l'impressionnisme à Florence en 1910. Prezzolini et Soffici maîtres de la “Prima Esposizione Italiana dell'Impressionismo Francese e delle Sculture di Medardo Rosso”*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 1994, p. 193.

<sup>2</sup> Ibid., pp. 176-173.

<sup>3</sup> Nel catalogo della *Prima Mostra dell'Impressionismo e di Medardo Rosso*, Firenze 1910, n. 41: Monet, *La Terrazza a Vétheuil*, 1881. D. Wildenstein, *Monet*.

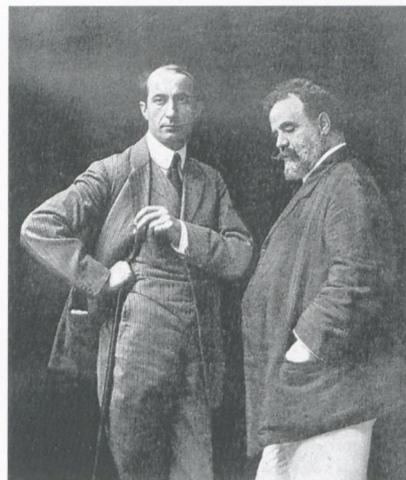
*Catalogne raisonné. Werkverzeichnis*, vol. 2, Colonia, Taschen, 1996, p. 256, n. 681. Gli organizzatori stimavano il valore pari a 12.000 franchi francesi; si veda Rodriguez, *La réception* cit., pp. 171-172.

<sup>4</sup> Nel catalogo della *Prima Mostra dell'Impressionismo* cit., n. 40: *cap Martin* 1883, (indicato da Wildenstein, *Monet* cit., p. 316, p. 318, n. 851) con il titolo *Presso Monte Carlo*, venduta da Sotheby's Londra nel 1978. Assicurato per la mostra di Firenze per un valore di 17.600 franchi francesi. Si veda Rodriguez *La réception* cit., pp. 171-172.

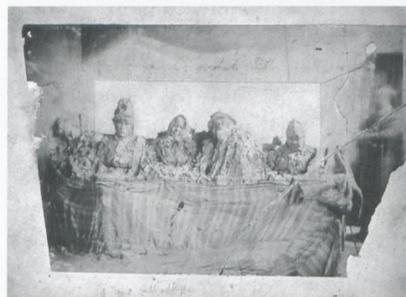
esposto, nel 1897 e nel 1905, due tele, tra cui uno stesso quadro esposto nuovamente, nel 1910, a Firenze con il titolo *Presso Monte Carlo*.<sup>5</sup> Nell'aprile 1907, sull'elegante rivista «Emporium», Vittorio Pica, critico sempre vicino alla Biennale, aveva descritto Monet come *il pittore impressionista, come l'artista moderno per eccellenza, quasi divisionista e puntinista*.<sup>6</sup> Dopo di lui, non sarebbe stato più possibile ribellarsi alla «visione che delle cose e degli uomini, sotto l'incessante mutarsi della vita in movimento e dei fenomeni luminosi, apportavano i novatori ingenui ed i ribelli [...]». Pica presenta un Monet non della fine dell'Ottocento, ma dell'inizio del Novecento, un «educatore e raffinatore della nostra sensibilità visiva».<sup>7</sup>

Però, né la Biennale né Vittorio Pica riuscirono a far conoscere Monet tanto da far sì che la sua opera potesse influire sull'arte delle avanguardie in Italia. Ci riuscì soltanto Ardengo Soffici, nel 1910.<sup>8</sup> Ma non era la pittura italiana che avrebbe continuato la tradizione impressionista; fu invece prima di tutto la scultura. Soffici (sulla sinistra, in questa foto dell'inizio degli anni 20) – salutava, nel 1910, come artista impressionista lo scultore italiano Medardo Rosso (sulla destra). Alla mostra del 1910, un'intera sala dedicata esclusivamente alla scultura di Medardo Rosso, che da 21 anni viveva a Parigi,<sup>9</sup> raccoglieva 17 fra le sue opere più importanti. Ecco la cera *Ecce puer*, del 1906.

In due articoli accompagnanti l'esposizione, Soffici vanta non tanto i gruppi e i ritratti di genere di Rosso, le «tante teste di baldracche, di ruffiane, di maquereaux, di guitti a spasso, di portinaie e di briachi», anche se rappresentati con «ferocia baudelairiana, mista di sarcasmo».<sup>10</sup> Si pensi ad opere come *La portinaia*, del 1883, o la *Bambina che ride*, del 1890. Il critico ama piuttosto opere come questa *Impression d'omnibus*, in cui sono raffigurate cinque figure che Rosso aveva osservato su un omnibus a Genova. Ecco una foto montata dallo scultore. Questa, la descrive con empatia, per questo «grande stile moderno...», per la «discrezione



Ardengo Soffici (a sinistra) e Medardo Rosso, 1920 circa



Medardo Rosso  
*Impression d'omnibus*, 1887  
riproduzione fotografica, Museo Rosso Barzio (Lecco)

<sup>5</sup> Wildenstein, *Monet* cit., n. 851.

<sup>6</sup> V. Pica, *Monet*, in «Emporium», aprile 1907, Vol. XXVI, n. 148, pp. 244-261, cit. p. 245. Su Pica, si veda: R. Calzini, *In memoriam: Vittorio Pica*, in «Emporium» 71, n. 425, maggio 1930, pp. 259-266.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>8</sup> Su Soffici, si veda il primo dei «Quaderni Sofficiani»: L. Corsetti e M. Moretti (a cura di), *Nuovi contributi critici su Ardengo Soffici*, Poggio a Caiano, Associazione Culturale «Ardengo Soffici», 1994, e con una prospettiva più critica: Walter L. Adamson, *Ardengo Soffici and the Religion of Art*, in M. Affron,

M. Antliff (a cura di), *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, Princeton/NJ, Princeton University Press, 1997, pp. 46-72.

<sup>9</sup> Rodriguez, *La réception* cit., pp. 179-180. Si veda anche M. Fagioli, L. Minunno, *Medardo Rosso. Catalogo delle sculture*, Firenze, Opus Libri, 1993 (senza elenco delle esposizioni per le opere catalogate).

<sup>10</sup> A. Soffici, *Il caso Medardo Rosso*, in «La Voce» I, 32, 22 luglio 1909, Firenze, pp. 129-130; ristampato in Id., *Il caso Medardo Rosso*, Firenze, Seeber, 1909; ora in Id., *Opere*, Firenze, Vallecchi, 1959, vol. 1, pp. 31-41, cit. p. 37.



Medardo Rosso  
 Ecce Puer, 1906  
 Galleria d'Arte Moderna, Milano

nel rendere gli aspetti di un abito o di una fisionomia contemporanea. La signora seduta a destra, col suo volto mesto di cittadina angariata da cento sollecitudini taciute e nascoste; il personaggio addormentato nel cantuccio a sinistra, con la testa appoggiata alla spalliera del divano, sprofondato nella dimenticanza momentanea di chi sa quali miserabili sopraccapi.» Soffici conclude che Rosso avrebbe ricostituita quell'atmosfera di «bigia malinconia d'un ambiente popolare e borghese.»<sup>11</sup> Più importanti delle sculture di genere, o delle opere impressioniste, per Soffici, sono quelle opere che danno visioni più definitive di un sentimento individuale, come «la Rieuse [del 1890] nella cui faccia luminosa si concentra e sflogora tutta la giocondità del mondo», oppure come *Ecce Puer* (del 1906), «il ritratto di un fanciullo inglese», che, però, «per il suo carattere di grandezza trascende infinitamente le condizioni imposte al ritratto, per divenire come una raffigurazione simbolica dell'umano, indipendentemente dagli accidenti di razza, di sesso e di età.» E siamo certamente ben oltre un concetto d'«impressionismo» monetiano, se Soffici conclude: «Spazio e luce, espressione e verità concorrono ad animare il bronzo, il quale, cessando, però appunto, di parer materia si fa tutto vita e respira e spande tutt'intorno, come onda elettrica, il sentimento che l'anima. Onde la faccia del fanciullo, lungi ormai dal riflettere un lampo espressivo che passa, emana e propaga come un fiume silenzioso, continuo di vita, simile in questo a qualche antichissima divinità sepolta, sul cui viso immortale cola un'eternità di tenebre e di silenzio.»<sup>12</sup>

Rosso, nato nel 1858 a Torino, era, infatti, o dimenticato o sconosciuto in Italia. Le sue opere «impressioniste», effimere solo in apparenza, perpetuano impressioni fugaci e istantanee nel gesso coperto di cera. Negli anni novanta, la scultura radicalmente pittorica di Rosso aveva trovato risonanza nei dibattiti parigini attorno al Simbolismo.<sup>13</sup> Quando lo stesso Rosso, nel 1902, per difendersi da coloro che lo consideravano un imitatore di Rodin, parla della sua opera come «impressionista», la sua nozione dell'impressionismo è già passata attraverso una riedizione simbolista: «Ciò che importa per me nell'arte, è di far dimenticare la materia.»<sup>14</sup> Nel 1903, Rosso aveva accettato la nazionalità francese. Nel 1904, esponeva al *Salon d'Automne* – dove era anche esposta l'opera di

<sup>11</sup> Ibid., p. 36 e p. 37.

<sup>12</sup> A. Soffici, *L'impressionismo a Firenze*, II, in «La Voce», II, 23, Firenze, 19 maggio 1910, pp. 293-303, 1909 (articolo interamente su Medardo Rosso), riedito in Id., *Opere*. vol. 1, cit., pp. 293-309, cit. p. 298 e p. 301.

<sup>13</sup> M. Scolari Barr, *Medardo Rosso*, New York/NY, The Museum of Modern Art, 1963, pp. 29-52; G. Lista, *Medardo Ros-*

*so. Destin d'un sculpteur, 1858-1928*, Paris, L'Échoppe, 1994, pp. 54-84.

<sup>14</sup> M. Rosso, *L'impressionismo nella scultura. Auguste Rodin e Medardo Rosso*, in «La Nouvelle Revue», Parigi 1902, riedito in Id., *Scritti e pensieri, 1889-1927*, a cura di E. Fezzi, Cremona, Turris, 1994, pp. 153-156, cit. p. 154. Sul paragone Rodin-Rosso si veda Lista, *Medardo Rosso* cit., pp. 84-122.

Cézanne *I Bagnanti*.<sup>15</sup> Negli anni successivi, gallerie di Vienna, di Londra e di Bruxelles gli dedicavano mostre monografiche.<sup>16</sup>

E Soffici fece riscoprire agli italiani queste sculture anti-scultoree. A Firenze, nel 1910, espose le opere di Rosso battezzato, per l'occasione, impressionista italiano. Un anno prima, Marinetti aveva pubblicato, sul «Figaro», il *Manifesto del Futurismo*. Nel 1910, Soffici non aderiva ancora al Futurismo, al quale si sarebbe convertito solo due anni più tardi. Però, già nel 1910, come i futuristi, desiderava che l'arte Italiana facesse un passo decisivo per liberarsi dal passato, e sognava un Rinascimento nazionale basato sull'arte francese.<sup>17</sup>

L'interpretazione che Soffici dava dell'impressionismo e di Rosso testimoniano una visione coerente. Dal 1900 al 1907, il critico pittore aveva vissuto a Parigi. Il suo ritorno a Poggio a Caiano coincise con una crisi personale.<sup>18</sup> Allora, l'esempio di Cézanne gli aprì nuovi orizzonti, come testimoniano i suoi paesaggi che dipinse intorno al 1910.<sup>19</sup> In un articolo del giugno 1908, Soffici lo idealizzava come mistico della natura mediterranea e, come tale, degno di rinnovare la tradizione di Giotto e di Masaccio.<sup>20</sup>

Nel 1909, Soffici discute l'impressionismo che vede con gli occhi del poeta Jules Laforgue.<sup>21</sup> Per Soffici, l'impressionismo era soprattutto una ribellione, ultima conseguenza artistica della Rivoluzione francese. Dava ragione a Laforgue che aveva visto l'impressionismo come un atto di liberazione: dal disegno, dalla prospettiva, dal chiaroscuro, dal primato della figura umana. Come un'arte essenzialmente ottica, e ateista, l'impressionismo poteva esprimere le forze vitali della "razza". L'anarchia che era l'impressionismo, per Soffici, aveva restituito all'arte, con la natura, le vibrazioni della vita.<sup>22</sup> Spinti da un «impulso interiore incontrollabile e misterioso», «gl'impressionisti si buttarono sulla natura, questo rifugio degli afflitti, come sul seno di una madre, con l'abbandono di bambini amorosi.»<sup>23</sup>

Come tale, l'impressionismo, per Soffici, era un punto zero. Movimenti più costruttivi, meno «idolatri della luce» avrebbero dovuto seguire ad esso. Ma prima, l'arte italiana doveva impararne la lezione, perché i suoi metodi diventassero «fluidi come la stessa vita.»<sup>24</sup>

Medardo Rosso, per Soffici, aveva reso più solide le scoperte dell'impressionismo.<sup>25</sup> Invece di mostrare il modello da tutti i lati, aveva realizzato, in scultura, una sola vista. In quell'unica angolazione, però, aveva condensato le vibrazioni della luce insieme a quelle della vita.<sup>26</sup>

Pica aveva sottolineato il carattere «scientifico» dell'istinto pittori-

<sup>15</sup> Lista, *Medardo Rosso* cit., pp. 122-148.

<sup>16</sup> Si veda anche l'eccellente cronologia in *Mostra di Medardo Rosso, 1858-1928*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo della Permanente, gennaio-marzo 1979; Milano, Società per le Belle Arti ed. Esposizione Permanente, 1979 (con testi di L. Caramel, P. Mola Kirchmayr e altri).

<sup>17</sup> Un elenco completo degli articoli di Soffici scritti su «La Voce» si trova in E. Falqui, *Indice della Voce e di Lacerba*, Firenze, Vallecchi, 1966, pp. 135-139. Si veda anche G. Papini, A. Soffici, *Carteggio. I., 1903-1908: Dal «Leonardo» a «La Voce»*, a c. di M. Richter, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1991. Per informazioni critiche sul contesto culturale si vedano: W. L. Adamson, *Modernism and Fascism: The Politics of Culture in Italy, 1903-1922*, in «American Historical Review» 95, n. 2, aprile 1990, pp. 359-390; Id., *Avant-Garde Florence. From Modernism to Fascism*, Cambridge-Mass.-Londra, Harvard University Press, 1993.

<sup>18</sup> M. Richter, *La formazione francese di Ardengo Soffici, 1900-1914*, Milano, Vita e Pensiero, 1969 [rist. Prato, Pentalinea, 2000], pp. 122-185; M. Secci, *Soffici a Parigi, 1900-1906*, in «Revista de História da Arte e Arqueologia (Universidade de Estadual de Campinas)», n. 2, 1995-1996, pp. 171-189.

<sup>19</sup> Richter, *La formazione francese* cit., pp. 103-121; J.-F. Rodriguez, *Cézanne e il «Cézannismo» negli anni de «La Voce» e di «Lacerba» (1910-1913)*, Poggio a Caiano, Associazione Culturale «Ardengo Soffici», «Quaderni Sofficiani» 2, 1996.

<sup>20</sup> A. Soffici, *Cézanne*, in «Vita d'arte», I., n. 6, pp. 320-331, ristampato in Id., *Opere*, vol. 1, Firenze, Vallecchi, 1959, pp. 226-235.

<sup>21</sup> J. Laforgue, *Oeuvres*, 3 vol., Parigi, Mercure de France, 1900-1903 [nuova edizione nel 1925 in 5 vol. con altri testi].

<sup>22</sup> A. Soffici, *L'impressionismo e la pittura italiana, I., Che cos'è l'impressionismo*, in «La Voce» I, 16, Firenze, 1 aprile 1909, 61; ristampato in Id., *Opere* cit., pp. 3-7.

<sup>23</sup> Id., *L'impressionismo e la pittura italiana, II., Meriti dell'impressionismo*, in «La Voce» I, 18, Firenze, 15 aprile 1909, p. 70; ristampato in Id., *Opere* cit., pp. 7-14.

<sup>24</sup> Id., *L'impressionismo e la pittura italiana, III*, in «La Voce» I, 20, Firenze, 29 aprile 1909, p. 78; ristampato in Id., *Opere* cit., pp. 14-21; A. Soffici, *L'im-*



Medardo Rosso  
Madame X, 1896  
Galleria d'Arte Moderna, Venezia

co di Monet. Soffici leggeva l'impressionismo come un gesto anarchico per liberare le "vibrazioni" della luce – e della vita – da un corsetto accademico e classicista. Questa "lettura", a un tempo scientifica e vitalista, sarà l'interpretazione italiana dell'impressionismo, insieme all'opera di Medardo Rosso. Ritroviamo la stessa interpretazione negli scritti e nei manifesti del futurista più geniale, Umberto Boccioni. Anche per lui, Medardo Rosso era uno scultore impressionista. La sua "lettura" personale dell'impressionismo e di Medardo Rosso lo persuase a dedicarsi alla scultura.<sup>27</sup> Soffici, dunque, nella mostra del 1910, ha inventato una tradizione: quella della scultura d'avanguardia italiana.

Il primo scritto in cui Boccioni discute esplicitamente sulla pittura impressionista è il libro, pubblicato nel 1914, *Pittura e scultura futuriste. Dinamismo plastico*. «Gl'Impressionisti che ho chiamati, [...], a causa del loro *sperimentalismo*, temperamenti *scientifici*, furono i veri iniziatori del grande distacco dal passato. E ciò perché la loro reazione segnava, per quanto rudimentale, un principio di identità fra la *sensazione* e la *creazione*.» La forma artistica della sensazione prepara, per Boccioni, una «reale e moderna identità tra l'interno e l'esterno.» Dagli impressionisti in poi, non ha più senso distinguere un soggetto interno dalla visione e dal sentimento interni. La sensazione interna diventa «un *oggetto* altrettanto nuovo.» Nell'impressionismo Boccioni vede, invece di un *realismo* della luce, una visione radicalmente *soggettiva*: «Con gl'impressionisti, le pietre, le piante, gli animali cominciano a cambiare forma e soprattutto colore. [...] Si crea così il motivo impressionista. [...] le cose diventano già il nucleo di un ambiente circostante, e quest'ambiente è una vibrazione atmosferica che comincia a divenire plasmabile.»<sup>28</sup>

Dalla lettura del suo libro del 1914 risulta chiaro che anche nel *Manifesto "tecnico" della pittura futurista* – probabilmente scritto, nella primavera del 1910, soprattutto da Boccioni – egli parla dell'impressionismo, anche se non esplicitamente. La ricerca dell'«assoluto pittorico» dei futuristi, infatti, non è altro che una continuazione di molti aspetti dell'impressionismo. Il manifesto non parla soltanto della «persistenza della immagine nella retina», ma

*pressionismo e la pittura italiana, IV, Conclusione... Congedo*, in «La Voce» I, 21, Firenze, 6 maggio 1909, pp. 82-83; ristampato in Id., *Opere cit.*, pp. 21-29. Si veda anche Id., *Da Segantini a Rosso*, in «La Voce» I, 49, Firenze, 18 novembre 1909, p. 206.

<sup>25</sup> Id., *Il caso Medardo Rosso*, in «La Voce» I, 32, Firenze, 22 luglio 1909, pp. 129-130; ristampato in Id., *Il caso Medardo Rosso*, Firenze, Seeber, 1909; ora in Id., *Opere cit.*, pp. 31-41. Si veda

anche l'articolo pubblicato in precedenza da Soffici *Italiani all'estero: Medardo Rosso*, in «La Voce» I, n. 12, Firenze, 4 marzo 1909, p. 47; ristampato in Id., *Opere cit.*, pp. 41-44.

<sup>26</sup> D. Pullen, *Rosso's sculpture technique*, in L. Caramel (a cura di), *Medardo Rosso*, catalogo dell'esposizione, Whitechapel Art Gallery, Londra; Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, ed. al Henry Moore Institute, Leeds, 1994, pp. 59-63.

<sup>27</sup> Su Rosso e il Futurismo: A. Lugli, *Rosso's Herausforderung*, in P. Waiermair (a cura di), *Medardo Rosso, 1858-1928*, catalogo della mostra, Frankfurter Kunstverein, Steinernes Haus am Römerberg, Francoforte 1984, pp. 74-84.

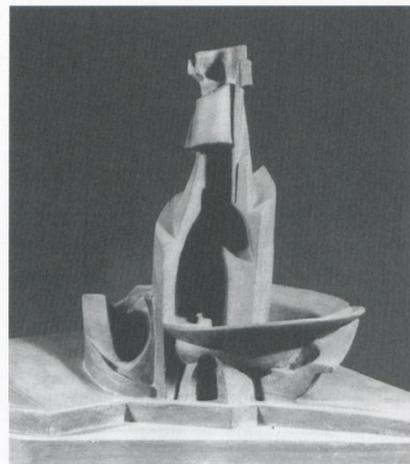
<sup>28</sup> U. Boccioni, *Pittura e scultura futuriste. Dinamismo plastico*, [1914] riedito in Id., *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Z. Birolli, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 113 e p. 114.

anche dell'«atmosfera», ad esempio quella di una figura, che bisogna «ricreare». Ed è ormai impossibile leggere certe affermazioni senza pensare agli impressionisti, e all'impressionista per eccellenza: Monet: «Noi vogliamo rientrare nella vita. La scienza d'oggi, negando il suo passato, risponde ai bisogni materiali del nostro tempo; ugualmente, l'arte, negando il suo passato, deve rispondere ai bisogni intellettuali del nostro tempo.»<sup>29</sup>

Nel libro del 1914, Boccioni accennava anche ai limiti degli impressionisti. «Essi perdono è vero con ciò una dimensione: la profondità; ma hanno per sempre conquistato e creato un nuovo corpo: l'atmosfera.»<sup>30</sup> Boccioni tenterà di restituire a questo «corpo» quella profondità mancante. Ma questo, non lo farà tanto come pittore, quanto come scultore – creatore di una scultura atmosferica, atmosferica in senso impressionistico. Non a caso, l'artista che sceglie come punto di riferimento per le sue teorie sulla scultura è l'impressionista italiano, Medardo Rosso.

Per Boccioni, nel *Manifesto Tecnico della Scultura Futurista* pubblicato nell'aprile del 1912, discutere l'opera di Rosso e l'impressionismo è la stessa cosa. Boccioni tenta di inventare una scultura capace di far «vivere gli oggetti rendendo sensibile, sistematico e plastico il loro prolungamento nello spazio [...]» L'unico predecessore che aveva tentato un rinnovamento radicale, è il «genio di Medardo Rosso, [...] un Italiano, [...] solo grande scultore moderno che abbia tentato di [...] rendere con la plastica le influenze d'un ambiente e i legami atmosferici che lo avvincono al soggetto.» Comparata, ad esempio, con quella di Meunier, Bourdelle e Rodin, «l'opera di Medardo Rosso è [...] rivoluzionaria, modernissima, più profonda – e necessariamente ristretta. In essa non si agitano eroi né simboli, ma il piano d'una fronte di donna o di bimbo [...]. Purtroppo le necessità impressionistiche del tentativo hanno limitato le ricerche di Medardo Rosso ad una specie di alto o bassorilievo, la qual cosa dimostra che la figura è ancora concepita come mondo a sé [...]»<sup>31</sup>

La scultura come *atmosfera resa oggetto* – tentiamo di vedere le sculture boccioniane, in gran parte distrutte nel 1916, nella tradizione dell'impressionismo!<sup>32</sup> Si pensi al famoso *Sviluppo di una*



Umberto Boccioni  
Sviluppo di una bottiglia nello spazio  
1912, Museo d'Arte Contemporanea  
dell'Università di São Paulo, San Paolo



Umberto Boccioni  
Testa + casa + luce, 1913, distrutta  
Foto Arte Fotografica, Roma. Per gentile  
concessione di Giuseppe Sprovieri

<sup>29</sup> Id., *Manifesto tecnico della pittura futurista (11 aprile 1912)*, riedito in Id., *Gli scritti editi e inediti* cit., pp. 7-11, cit. p. 7 e p. 9.

<sup>30</sup> Id., *Pittura e scultura futuriste (1914)*, in Id., *Gli scritti* cit., p. 116.

<sup>31</sup> Id., *Manifesto tecnico della scultura futurista (11 aprile 1912)*, riedito in Id., *Gli scritti* cit., pp. 23-30, cit. p. 24 e p. 25. Sulla datazione incerta del manifesto e sulla confusione creata dalla data erro-

nea indicata da U. Apollonio in *Futurismo*, Milano, Mazzotta, 1970, p. 105 e p. 279, si vedano: M. W. Martin, *Futurist Art and Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1968, p. 126, nota 1; G. Severini, *La vita di un pittore*, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 136-137 e p. 152.

<sup>32</sup> Su Boccioni scultore si vedano: U. M. Schneede, *Umberto Boccioni*, Stuttgart, Hatje, 1994, pp. 119-153; AA.VV., *Umberto Boccioni. Dinamismo di un cavallo in*

*corsa + case*, catalogo dell'esposizione, Peggy Guggenheim Foundation, Venezia, Solomon R. Guggenheim Foundation, 1996; G. Bonasegale (a cura di), *Sul dinamismo. Opere di Umberto Boccioni da The Metropolitan Museum of Art di New York e dalle Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco di Milano*, catalogo della mostra, Galleria comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma 1999-2000, Roma, De Luca, 1999, cat. nn. 1, 2, 6, 9.

*bottiglia nello spazio*. Meno noto rispetto al gesso del 1912 (del Museo di São Paulo), di cui esistono due bronzi originali, è un'opera anteriore distrutta, *Sviluppo di una bottiglia mediante il colore*, conosciuto solamente attraverso una foto.<sup>33</sup> L'ambiente diventa parte dell'oggetto. Il movimento dello spettatore attorno all'oggetto fa parte dell'oggetto stesso: non si tratta soltanto di un movimento oggettivo, ma piuttosto di un movimento emozionale oggettivo. Di questo movimento fanno parte anche gli oggetti circostanti; e quella che prende vita non è una realtà esclusivamente *visiva*, legata solamente alla vista di tali oggetti, ma anche *tattile*, legata cioè anche al loro uso.

Altre sculture traducono l'atmosfera in una realtà a un tempo spirituale e materiale, se per materia si intende quella del corpo umano. Basti pensare alle varie versioni del superuomo boccioniano, note attraverso fotografie fatte alla mostra della sua scultura alla galleria La Boétie, a Parigi, nell'estate del 1913, e in una galleria romana, nel dicembre dello stesso anno.<sup>34</sup> Le prime versioni non possiedono l'eleganza della nota versione finale. Il movimento dei muscoli, diffondendosi nell'ambiente, si carica di tutta la pesantezza dello spazio circostante.<sup>35</sup> La famosa *Espansione spirale di muscoli in movimento* (il gesso è conservato al Museo de São Paulo) è ormai molto celebre grazie alla sua riedizione sulle monete italiane di venti centesimi dell'Euro.<sup>36</sup> In queste sculture, l'aspetto esteriore del corpo umano e il suo sentimento interiore sembrano fondersi. Non ha più senso distinguere tra visione ed empatia, tra vista e vita. Ricordiamo: per Boccioni, era l'impressionismo che aveva identificato per la prima volta le vibrazioni della luce con quelle della vita; la natura esteriore di colui che vede con la natura interiore di colui che, vedendo, vive.

La "madre" e il "superuomo" sono state concepite come opere parallele, come complementari. La scultura pesantissima e strana della madre "compenetrata" dalla finestra, però, è dedicata alla materia, al peso, all'aspetto statico della scultura.<sup>37</sup> Diventa un'alternativa quasi programmatica – e certamente sessista – del dinamismo del corpo maschile, che si scioglie nel movimento dei suoi muscoli – nel «corre, corre, corre» senza fine di una incondizionata e disperata lotta per un futuro. La figura della madre integra la lotta con la materia, la lotta per la sussistenza – in un'empatia che diventa ideologia. Similmente, la figura del superuomo sembra integrare, nell'ottimismo aggressivo, la paura che il suo stesso dinamismo susciterà.

Medardo Rosso – si consideri il *Bimbo malato* o *morente*, realizzato in varie edizioni dal 1893 al 1920 – con i suoi volti che non guardano, ma che respirano, aveva aperto la strada a questo sciogliersi della figura nell'ambiente, dello sguardo in quello che vede, della vita nel susseguirsi delle sensazioni. Nell'interpretazione di Soffici, già nell'opera di questo scultore "impressionista" si compenetra-

<sup>33</sup> Su *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* si veda M. Calvesi, E. Cohen (a cura di), *Boccioni*, catalogo critico, Milano, Electa, 1983, pp. 436-437, n. 782. Si veda anche il saggio degli autori *Il problema di Boccioni scultore*, ivi, pp. 109-113. Sul gesso posteriore dello stesso motivo si veda *ibid.*, p. 464, n. 853.

<sup>34</sup> Su questa mostra (20 giugno - 16 luglio 1913), e sulle opere esposte si veda: M. Drudi Gambillo, T. Fiori (a cura di), *Archivi del Futurismo*, vol. 2, Roma, De Luca, 1958, pp. 118-120 (ristampa della Prefazione al catalogo della I esposizione di scultura di Boccioni), pp. 482-485 («Regesti», una cronologia molto utile sul futurismo, a cura degli autori). Con poche eccezioni, le sculture vennero esposte, dal 6 dicembre 1913 fino al 1 gennaio 1914, anche alla Galleria Sprovieri di Roma, dove Boccioni, il 28 dicembre, lesse dal manoscritto del suo libro. Cfr. G. Ballo, *Boccioni*, II ed., Milano 1964, nn. 465, 475, 477, 489, 518, 519, 520, 521.

<sup>35</sup> Calvesi-Coen, *Boccioni cit.*, pp. 464-472, nn. 854-857.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 466-470, n. 856; J. Golding, *Boccioni. Unique Forms of Continuity in Space*, London, The Tate Gallery, 1986.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 423, n. 757. Su Boccioni e le rappresentazioni della madre in pittura e scultura si veda *Boccioni. 1912. Materia*, a cura di L. Mattioli Rossi, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 1992. Le sculture e pitture della madre sono contemporanee alle varie versioni del superuomo. Sono generalmente considerate troppo come espressioni della psicologia privata di Boccioni. Però, in questo periodo di lavoro intenso, quasi frenetico, sono da considerare anche come riferentesi al programma del futurismo. Il problema iconografico attorno a questi che sono alcuni dei temi maggiori dell'attività boccioniana del 1912 e 1913 è irrisolto.



Umberto Boccioni  
**Sintesi di dinamismo umano**, 1913  
 distrutta, Archivio Calmarini, Milano  
 Per gentile concessione di Angelo  
 Calmarini, Archivio Calmarini

Claude Monet  
**Camille sul suo letto di morte**, 1879  
 Musée d'Orsay, Parigi

no le vibrazioni della luce con quelle della vita. E per Boccioni, così come per Soffici, le pennellate di Monet preparano il gesto della mano dello scultore; un gesto che è sempre una carezza simbolica.

Ma è lecito lasciarsi influenzare da questa lettura? Da un Monet quasi scultore, da un Monet visto con gli occhi dell'avanguardia italiana, per la quale le visioni della luce mediterranea del pittore francese si traducono sulla tela in modo che il pigmento diventi quasi scultura bidimensionale?

Consideriamo, non per concludere, piuttosto come postscriptum, un quadro di Monet, o meglio, la lettura futurista di un quadro di Monet; una lettura, però, futurista alla rovescia. Qui, le vibrazioni della vita sono messe a tacere: *Camille sul suo letto di morte*, dipinto nel 1879 a Vétheuil.<sup>38</sup> È la signora Monet, che morì di un tumore il 5 settembre 1879, all'età di 32 anni. Il potere della pittura di rendere la vita si manifesta nella capacità di mostrare la morte. Non come stato, ma come processo. Il quadro del corpo morto rivela la fragilità di tutte queste traduzioni, della vita nella pennellata, dello slancio vitale nella luce, della pittura nella scultura, della materia nella forza del futuro. Traduzioni artistiche di una vita inesprimibile in se stessa. Monet tramanda questa *vita*, paradossalmente presente nella materia *morta* dell'opera, all'avanguardia italiana – un'avanguardia così poco impressionista, così poco francese, così diversa.

<sup>38</sup> C. Monet, *Camille sul suo letto di morte*, 1879, 90 x 68 cm, Parigi, Musée d'Orsay (Wildenstein, *Monet cit.*, vol. 1, n. 543)