



73
Umberto Boccioni
Stati d'animo I: quelli che vanno, 1911
Olio su tela, cm 71 x 95,5
Milano, Museo del Novecento



74
Umberto Boccioni
Stati d'animo I: gli addii, 1911
Olio su tela, cm 71 x 96
Milano, Museo del Novecento



75
Umberto Boccioni
Stati d'animo I: quelli che restano, 1911
Olio su tela, cm 71 x 96
Milano, Museo del Novecento

Umberto Boccioni

73

Stati d'animo I: quelli che vanno, 1911

Olio su tela, cm 71 x 95,5

74

Stati d'animo I: gli addii, 1911

Olio su tela, cm 71 x 96

75

Stati d'animo I: quelli che restano, 1911

Olio su tela, cm 71 x 96

Milano, Museo del Novecento

All'inizio dell'estate 1911 Umberto Boccioni realizzò per la prima volta una serie di tre dipinti ad olio che – come già *Il lutto* (Fig. 11) e *La risata* (Tav. 71) – introducono l'osservatore negli stati d'animo non di un solo individuo, ma di varie persone che assistono al congedo durante la partenza di un treno. Il 29 maggio dello stesso anno, aveva parlato di «pittura degli stati d'animo»,¹ e in questa serie tentava senza dubbio di mettere in pratica tale concetto. Il quadro che rappresenta *Gli addii* mostra il saluto tra la gente che ha accompagnato i viaggiatori sulla banchina e coloro che si sporgono dai finestrini per un ultimo abbraccio – già sciolto, però, dal movimento del treno. La direzione dei movimenti con cui questo abbraccio viene risolto ha sempre portato gli storici dell'arte a supporre che *Quelli che vanno* debba essere posto alla sinistra della scena centrale, mentre la tela dedicata a *Quelli che restano* debba completare la sequenza sul lato destro. Tuttavia, il trittico non raffigura unicamente tre scene durante o immediatamente dopo la partenza di un treno: al contrario, Boccioni non si limita a mostrare i fatti o i partecipanti, ma segnala tramite il titolo che intende rendere lo spettatore partecipe delle emozioni suscitate dall'evento.²

Cercando un linguaggio pittorico espressivo per veicolare questa intenzione, Boccioni conta innanzitutto sull'espressività della pennellata con la quale stende il colore in lunghi tratti. Osservando l'originale (ma non le riproduzioni di dimensioni ridotte), i colpi di pennello si leggono come tracce del gesto. La forza e la determinazione con cui il pittore muove il braccio e la mano impugnando il lungo pennello sono rivelate dalle tracce sulla tela. Ma per poter tradurre l'espressività del gesto nel linguaggio pittorico, le pennellate non devono semplicemente seguire i contorni dei personaggi e degli oggetti.³ È solamente in funzione subordinata che esse possono coincidere con i profili di uomini e visi, case, finestre e macchine. Nel quadro dei passeggeri

in partenza, delle linee rosso-violacee stanno per i pali telefonici o elettrici posti accanto alle ferrovie, e sono "spezzate" nel dipinto, per così dire, dalla velocità della percezione; anche gli isolatori bianchi di porcellana erano certamente oggetti noti agli spettatori. Una maniglia di ottone fissata direttamente sul vetro segnala che la tela deve essere identificata con il finestrino di uno scompartimento e va intesa come interfaccia sulla quale il mondo interiore ed esteriore si confondono. Accantonando questi ancoraggi della visione oggettiva, la serie degli *Stati d'animo* è spesso stata vista, con una certa esagerazione del pensare in termini di discendenze, come l'embrione dell'espressionismo astratto.

Boccioni voleva produrre un effetto nell'osservatore non solamente attraverso il soggetto raffigurato e l'emotività ad esso connessa, ma anche, in modo immediato, tramite gli elementi del lessico visivo, quali il colore scomposto secondo le strategie del divisionismo, i contrasti complementari e le armonie scelte, e infine la stesura lineare accentuata con "linee di forza". I futuristi dichiaravano che gli effetti dei loro procedimenti non dipendevano dall'interpretazione da parte dell'osservatore, ma che i mezzi espressivi producevano un effetto immediato, basato su reazioni di riflesso e d'istinto ancorate nella sua "psiche".⁴ Ma pur affermando l'efficacia immediata e inconscia delle strategie compositive ed espressive, gli artisti non si stancarono di spiegare al pubblico gli effetti supposti, o di farli spiegare da critici al corrente delle loro intenzioni. Più dichiaravano di voler mettere lo spettatore «nel centro del quadro»⁵ e nel centro delle forze ed affetti in esso concentrati, più accompagnavano le loro opere da testi nei quali cercavano di legittimare le loro procedure. Nell'introduzione del catalogo della mostra alla galleria Bernheim-Jeune, tenutasi dal 5 al 24 febbraio 1912, Boccioni si riferisce alla versione rielaborata degli *Stati d'animo* e ne dà quasi le istruzioni d'uso estetico:

«Nella descrizione pittorica di 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 convulse, 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 parte.»⁶

Tali spiegazioni sono impregnate di una complessa storia dell'interpretazione delle emozioni che va dal romanticismo all'estetica neuro-fisiologica, nella terminologia dell'epoca "psicofisica", del tardo Ottocento. Il romanticismo era stato il primo movimento ad aver interpretato il quadro come un'interfaccia tra le emozioni del pittore e quelle dell'osservatore. Questo vale per un pittore come Joseph M.W. Turner, ma anche per il romanticismo francese, per gli artisti di Barbizon, come Théodore Rousseau, o per Eugène Delacroix, che hanno praticato una pittura nella quale la pennellata non solo è visibile, ma diventa un mezzo d'espressione che traduce sia il movimento delle persone sia le emozioni che suscitano, in chi guarda, certi sentimenti che colorano, per così dire, un evento, anche se non si tratta che dell'effetto volatile di un paesaggio. Nel 1842 Turner espose un quadro di cui il titolo originale è già un programma: *Snow Storm. Steam-Boat off a Harbour's Mouth Making Signals in Shallow Water, and going by the Lead. The Author was in this Storm on the Night the "Ariel" left Harwich* (Fig. 75). Egli raccontava di essersi fatto legare, come Ulisse, per quattro ore sul ponte di una nave per osservare lo spettacolo naturale. Questo aneddoto fa capire allo spettatore che non è solamente messo di fronte ai vortici spiraliformi di nuvole, al fumo e alle onde nei quali il pittore aveva dissolto l'evento, ma che

Turner vuole trascinarlo nel quadro in modo da permettergli di sperimentare lui stesso la neve e il freddo, o la potenza del moderno battello a vapore che resiste alle intemperie.⁷ Prima dei futuristi, egli riuscì a porre «lo spettatore nel centro del quadro.»⁸

Per Turner come per Delacroix, la pennellata era un mezzo indispensabile per introdurre il pubblico nell'emotività dei loro quadri. Dal 1845 in poi, in vari scritti, Charles Baudelaire aveva messo in contrapposizione la pittura di Delacroix a quella di un pittore di storia, Horace Vernet, «*l'antithèse absolue de l'artiste*», che, secondo il critico e poeta, portava a termine un'opera tratteggiando ogni dettaglio e nascondendo il suo lavoro manuale sotto una superficie liscia ed uniforme. Delacroix, al contrario, seguiva i movimenti dei corpi rappresentati col gesto della mano che tiene il pennello, in modo che le tracce del suo lavoro, da veementi ad accomodanti o lievi, testimoniassero dell'empatia corporale per i personaggi o, persino, per un paesaggio. Baudelaire spiegò che Flandrin poteva cominciare un quadro dalla sinistra in alto per finirlo alla destra in basso, mentre Delacroix doveva sempre iniziare nel mezzo della tela – e del soggetto. Anche il processo con il quale questi elaborava la composizione documenta approcci diversi sulla maniera di tradurre gli affetti in pittura. Entrambi partono con un schizzo nel quale fissano una prima idea; Vernet e molti pittori accademici, poi, studiano ogni soggetto coinvolto in una scena in disegni preparatori, definendo il movimento anatomico dal modello e cambiando del tutto il carattere della composizione. Per Baudelaire, gli artisti che procedono in questo modo tradiscono la loro prima idea, tanto che la composizione perde la sua unità e l'efficacia emotiva: «*L'unité, nulle*». Per conservarla, Delacroix, durante la lavorazione, cerca invece di restare fedele all'idea primigenia, anche lasciando vuote o poco definite certe zone del quadro.⁹ Anche un'opera come *Donne di Algeri* (Fig. 76), che,

Fig. 75
Joseph Mallord William Turner
Tempesta di neve. Battello a vapore a largo dell'Harbour's Mouth, esposto nel 1842
Olio su tela, cm 91,4 x 121,9
Londra, Tate. Accettato dallo Stato come parte del lascito Turner, 1856



Fig. 76
Eugène Delacroix
Donne di Algeri nei loro appartamenti, esposto nel 1834
Olio su tela, cm 18 x 22,9
Parigi, Musée du Louvre

come Baudelaire scriveva nel 1846 «esala un non so che acre profumo di luogo equivoco che ci trasporta di colpo verso i limbi insondati della tristezza», illustra la sua strategia generale: «Non esprime la forza con l'ampiezza dei muscoli, ma con la tensione dei nervi.»¹⁰

Previati traduceva questo procedimento nella pittura divisionista, arricchendola con una pennellata di per sé espressiva. Come Delacroix, privilegiava il colore rispetto al disegno, ma poteva ormai basarsi su nuove ricerche sugli effetti anche fisiologici e psicologici del colore, che spiegò nel suo libro *Principi scientifici del divisionismo* del 1906. Ma il modo col quale “sognava”, per così dire, una scena mitologica o un romanzo, cercando di conservare il nucleo di questo sogno senza tradirlo durante il processo dell'elaborazione, dimostra che aderiva sempre al modello romantico. La letteratura ha ampiamente approfondito il debito di Boccioni nei confronti di Previati.¹¹

Già Georges Seurat aveva cercato di fondare l'espressività della pennellata legandola alle ricerche scientifiche sulle direzioni delle linee o dei contorni in un quadro. Prima di lui Herbert Spencer aveva distinto tra stati d'animo inibiti o depressi ed altri stimolanti o eccitanti: questi ultimi aumentano la tensione generale del corpo, la sua inclinazione a disperdere energia, mentre gli altri la diminuiscono.¹² Charles Darwin, nel suo libro *The Expression of the Emotions in Men and Animals* pubblicato nel 1872, aveva interpretato sia il riso che il pianto come movimenti fisionomici suscitati da un eccesso di energia; ma mentre il riso disporrebbe l'organismo ad un ulteriore dispendio, al pianto seguirebbe la depressione.¹³ Charles Henry, esteta e studioso di matematica, sperimentatore dei meccanismi psicofisici della percezione, cercò di dimostrare come le diagonali discendenti fossero sempre “inibitorie”, mentre quelle ascendenti fossero “dinamogene”. Seurat aveva fatto proprie le teorie di Henry e realizzò

sia quadri sull'industria del tempo libero (*Lo Chahut*, Fig. 93, *Il circo*), sia paesaggi, dove la stesura lineare era basata su sperimentazioni scientifiche. E Paul Signac trasformava il disegno di un kimono giapponese in modo che le linee e i colori – da un blu inibitorio a sinistra in basso ad un rosso dinamogeno in alto a destra – corrispondessero alla grammatica psico-estetica di Henry. Utilizzò poi questo motivo ornamentale come sfondo di un ritratto di Félix Fénéon, il critico che aveva diffuso la teoria di Henry (Fig. 77).¹⁴ Previati non seguiva queste idee troppo meccaniche: ma, anche se il suo tratto non si basava su automatismi psicologici, restava convinto dell'efficacia emotiva sia dei movimenti del personaggio, sia di quelli della pennellata. Contemporaneamente, nell'*Art Nouveau* e nello *Jugendstil*, artisti come Henry van de Velde o August Endell rinunciavano a ornamenti floreali a favore di linee astratte e autonome. Van de Velde, ispirato da Henry, preferiva ornati direzionati verso destra e in alto ad altri simmetrici o direzionati verso sinistra e in basso.¹⁵

Boccioni ha sintetizzato i tentativi di creare un linguaggio capace di comunicare, insieme alle scene centrali di un evento, anche la sua affettività, cercando di creare una stesura lineare dove le linee che definiscono i soggetti raffigurati e i loro contorni e quelle che ne traducono l'emotività si armonizzino e s'identifichino. Non è certo per caso, se ha concretizzato questa semantica dell'emozione in un momento chiave della vita nella nuova società industrializzata, il viaggio in treno.¹⁶ Se nella prima versione degli *Stati d'animo* Boccioni ha fatto ricorso soprattutto all'espressività della pennellata e della linea, il suo procedimento è dunque meno spontaneo di quanto suggerito dall'espressività dei quadri. Ma non solamente l'emotività della stesura lineare era frutto della tradizione del romanticismo, ripresa dal simbolismo. Per Baudelaire, il movimento emotivo di una composizione di Delacroix

Fig. 77
Paul Signac
Opus 217. Sullo smalto di uno sfondo ritmico con battiti e angoli, toni e tinte, ritratto del signor Félix Fénéon nel 1890, 1890
Olio su tela, cm 73,5 x 92,5
New York, Museum of Modern Art.
Dono dei signori David Rockefeller



poteva passare dall'interiorità del pittore direttamente a quella dello spettatore. I simbolisti, spesso definiti romantici "neri", erano consapevoli che questo modo di pensare si disinteressava dello statuto del quadro nella sua funzione di medium.¹⁷ Come lettori di Arthur Schopenhauer, i simbolisti ritenevano che la vita, concepita dal filosofo di Francoforte come la forza cieca che si articola nella volontà e che sta dietro ogni concreta azione volontaria, ci attraversa sempre. Dopo le scoperte di Darwin sull'evoluzione intesa come selezione naturale, era facile identificare la volontà di Schopenhauer con la vita stessa, in quanto efficace non solamente nello sviluppo delle specie, ma anche nella nostra coscienza. Lo *stream of consciousness*, così concepito, non si ferma mai. Fermarlo in un'opera d'arte, soprattutto visiva, era dunque in realtà impossibile. Non era più possibile concepire l'emozione come un movimento nel quale l'opera non è altro che la sintesi di un processo creativo che viene continuato senz'interruzione nell'atto di fruizione e di comprensione da parte dell'osservatore. Il simbolismo attualizza l'idea romantica, molte volte teorizzata dopo Friedrich Schlegel e Walter Benjamin, secondo la quale la ricezione è non soltanto una continuazione della produzione, ma una seconda produzione e, in quanto tale, creativa.¹⁸ Per il simbolismo, l'opera che deve fermare il movimento della vita ha di per sé un che di mortificante. Nelle numerose raffigurazioni di Ofelia annegata nel fiume, il quadro

si identifica col medium, sempre fluido come l'immaginazione, come la vita, ma fissato nell'istantaneità eternizzata della rappresentazione. La porta dell'inferno di Auguste Rodin o i quadri di Gustav Klimt per l'aula dell'università di Vienna trasformano la superficie del medium in un flusso nel quale la vita e la morte, il divenire e il soccombere, la crescita e la corruzione si confondono. L'opera d'arte, che per l'autore è una fine, diventa un inizio per lo spettatore.¹⁹

Boccioni, nei tre *Stati d'animo*, riprende la costellazione e la corrente della vita mortificata, per così dire, nel quadro, secolarizzando però il movimento della vita messa a confronto con la morte in un flusso di ambiziosa partenza che si oppone ad una stagnante permanenza. È solo a prima vista che i tre quadri appaiono come meno tragicamente esistenzialisti di certi modelli simbolisti. Anche Boccioni carica la sua composizione con significati secondi, metaforici, tutti basati su opposizioni grandiose: la vita tesa tra vittoria a sconfitta, o tra futurismo e passatismo. E se il pittore traduce questi conflitti tragici e irrisolti nella vita quotidiana, non è solo: a Vienna, uno scrittore come Arthur Schnitzler lavorando a distanza, ma ciononostante quasi in sintonia con Sigmund Freud, si lancia in un lavoro analogo di ricerca dei grandi conflitti e miti nel tessuto stesso del quotidiano, tessuto teso tra eros e thanatos.²⁰

Michael F. Zimmermann

1. Martin 1968, pp. 93-94; Schiaffini 2002, pp. 160-170.
2. Sulla serie *Stati d'animo I*: Calvesi e Dambruoso 2016, p. 416, n. 597; p. 418, n. 607; p. 432, p. 655.
3. Zimmermann 2012.
4. Un'estetica della ricezione o dell'efficacia (*Wirkungsästhetik*) d'impronta psicofisica è stata fondata da Seurat, Charles Henry e Henry van de Velde; si veda: Zimmermann 1992, pp. 227-278. Per quanto riguarda la strumentalizzazione politica, manipolatoria di una tale estetica, si veda Michaud 1997; Michaud 2003 e, per la Russia durante gli anni Venti del Novecento, Vöhringer 2007, pp. 107-172. Sulla psicofisica della linea nel futurismo italiano si veda Schiaffini 2002, pp. 69-116.
5. Così nel *Manifesto tecnico della pittura futurista*, 11 aprile 1910, in Boccioni 1971, p. 9.
6. Boccioni 1971, p. 20.
7. Gage 1991, pp. 66-67; Wettlaufer 2003, pp. 278-279.
8. Boccioni 1971, p. 9.
9. Baudelaire 1976, *Salon de 1845*, pp. 355-358; *Salon de 1846*, pp. 427-442, 469-472; *Exposition universelle, 1855*, pp. 590-597. Sul celebre *Salon de 1846* di Baudelaire: Natta 2017, pp. 202-218 (con bibliografia precedente).
10. Baudelaire 1996, p. 1038.
11. Schiaffini 2002, pp. 11-41.
12. Spencer 1855, pp. 376-384.
13. Si veda la spiegazione darwiniana del riso e del pianto in Darwin 1872 ed. 2009, pp. 137-163; Proddger 1998a e Proddger 1998b.
14. Zimmermann 1992, pp. 323-392; su Signac: pp. 296-300.
15. Zimmermann 1989.
16. Schivelbusch 2014.
17. Montréal 1995, pp. 141-163; Facos 2009, pp. 65-90. Sul simbolismo e il pessimismo di Schopenhauer, si veda sempre il classico Michaud 1947, pp. 235-271.
18. Salzani 2009, pp. 13-36. Si veda studio eccellente per ulteriori indicazioni bibliografiche.
19. Lens 2017.
20. Schorske 1980, pp. 3-23, 181-207.