



Stati d'animo
rivoluzionari.
Affetto,
socializzazione
e formazione
dell'Io nell'arte
sperimentale
italiana
dal primo
Novecento al
futurismo

MICHAEL F. ZIMMERMANN

Uno degli scopi principali delle avanguardie storiche è stata la rappresentazione di stati d'animo individuali, poi condivisi e, soprattutto, collettivi. L'arte, i media e la politica erano, allora come oggi, interferenti – basti pensare in modo particolare all'estate artistica del 2017 con le diverse manifestazioni della *conceptual art* globale, ma anche ai social media con le loro camere dell'eco e all'attuale, nuova specie di inquietante politica degli affetti. Nel periodo delle avanguardie, l'arte stessa si fece rivoluzionaria, tanto da sostenere le rivoluzioni con i propri mezzi, indipendentemente dal fatto che queste rivoluzioni fossero intraprese nel quadro dell'anarchia o del socialismo o semplicemente di una convinta adesione alla tecnologia industriale, a livello nazionale come internazionale. Gli stessi manifesti dei vari movimenti artistici in quel periodo potevano essere di stampo sia progressista, sia reazionario o addirittura protofascista. Allora le emozioni avevano un ruolo centrale: la gamma degli stati d'animo spaziava dalla calma di coloro che conoscevano bene i loro diritti e che erano disposti a imporli, fino alla rappresentazione di affetti collettivi e violenti. Si dibatteva su come l'emancipazione dell'individuo e la sua liberazione potessero portare ad un'esperienza più intensa della collettività.

Gli stati d'animo non si vivono da soli, ma pervadono allo stesso modo gli individui e le strutture sociali in cui sono espressi. In questo momento, stiamo sperimentando nuove forme del *binding* e *bounding* affettivo, sia della formazione di gruppi che dell'emarginazione dovuta ai social media. La collocazione culturale, sociale e politica di ogni individuo dipende dai legami affettivi che ognuno stringe continuamente con nuove reti e formazioni sociali. Il populismo e il peso crescente degli affetti condivisi nelle camere dell'eco, il ruolo decrescente delle realtà di fatto nell'ambito della formazione dell'opinione pubblica, la discussa legittimità dei partiti politici, anche il "tribalismo" dei piccoli gruppi di cultura sovversiva o di resistenza: tutte queste esperienze riguardano degli stati d'animo e delle affettività connesse a legami sociali. La coesione delle società industriali d'inizio Novecento dipendeva da un nuovo sistema dei mass media – dalla stampa d'informazione o d'opinione alle popolari riviste illustrate, fino al cinema. Anche oggi, nuovi social media stanno per cambiare i modi d'associazione nel tessuto comunicativo delle

Fig. 1
Umberto Boccioni
La città sale, 1910
Olio su tela, cm 199,3 x 301
New York, Museum of Modern Art,
Mrs. Simon Guggenheim Fund

società. Studiando l'arte che nasce all'inizio del Novecento si impara molto sulle opportunità, sui rischi e sui pericoli ai quali andiamo oggi incontro. Le arti delle avanguardie storiche si occuparono in modo programmatico del rapporto tra il singolo e la struttura sociale di cui questi era parte, facendone un oggetto di sperimentazione sia artistica che politica. La società doveva seguire il modello di uno stato moderno in cui individui autonomi formano una comunità, cercando una concordanza fra di loro per fondare e garantire la libertà personale? Oppure doveva considerarsi come un gruppo di individui che si dissolvono nella massa, la quale in accordo con gli sviluppi storici si spinge verso il futuro? La concezione di una comunità libera, con fondamenti culturali condivisi, si oppone in modo radicale alle idee vitalistiche secondo cui la vita prende coscienza della libertà solo attraverso un evento di violenza collettiva, di modo che l'individuo troverebbe sé stesso solo partecipando a un corpo comunitario superiore. Cercando di evidenziare le risposte che l'arte dava a tali domande durante il periodo che va dal primo Novecento al futurismo, particolare attenzione sarà rivolta alla ricezione della filosofia di Henri Bergson e Georges Sorel nell'ancora giovane nazione italiana, che aveva trovato la sua unità solo fra il 1859 e il 1870.

1. Il confronto fra individuo e società oppure un rapporto teso fra "dividuo" e sociabilità? Posizioni attuali della filosofia del soggetto

Negli anni del futurismo le sperimentazioni sulle nuove concezioni di sociabilità ed individualità assunsero un carattere aggressivo e insieme ludico. Questo aspetto oggi interessa più del carattere utopico dei progetti delle avanguardie storiche, coerentemente alle teorie che hanno rivisitato le stesse avanguardie fin dagli anni Sessanta del Novecento. Allora, le avanguardie sono state intese soprattutto come autocritica dell'arte borghese e delle sue pretese d'autonomia. È stato ripetutamente evidenziato come gli artisti – da Cézanne a Picasso, da Giuseppe Pellizza da Volpedo a Umberto Boccioni –, abbiano anticipato alcuni sviluppi futuri, mettendo in dubbio la concezione artistica istituzionalizzata allora dominante. La rottura della forma in favore della *mozione* e dell'*emozione* veniva celebrata come atto eroico capace di politicizzare l'arte solo mediante elementi formali. In questa prospettiva, un senso della vita collettiva proiettato nel futuro compensa sempre i deficit attuali, siano essi definiti come alienazione, nichilismo o addirittura agonismo.¹ Agli artisti rimaneva solo da scegliere se inseguire il progresso generale – che tuttavia non possono sostanzialmente influenzare –, oppure se porsi in testa ad esso. Le teorie classiche sull'avanguardia, come quelle di Renato Poggioli o Peter Bürger, erano fondate sulla diagnosi di una riscontrabile coscienza di uno stato di crisi.

Le avanguardie italiane erano, comunque, meno caratterizzate dalla perdita del senso, dall'estraniamento, dall'*ennui* rispetto a quelle delle società industriali avanzate nelle quali il capitalismo e la corrispondente borghesia avevano una storia più lunga. In Italia, la sensazione che l'ordine sociale fosse diventato disponibile a trasformazioni e che lo si potesse dunque cambiare rapidamente contava più che una crisi vera o presunta della società borghese ed industriale. Proprio rispetto allo sviluppo delle avanguardie italiane si possono formulare domande di particolare attualità: come venivano messe in atto concretamente la creazione e la futura conservazione degli assetti sociali nelle ricerche sperimentali dell'arte d'avanguardia? Quale ruolo giocavano le nuove forme di comunicazione e dei media (non solo artistici) che le rendevano possibili? Se ci si pone queste domande, senza condividere

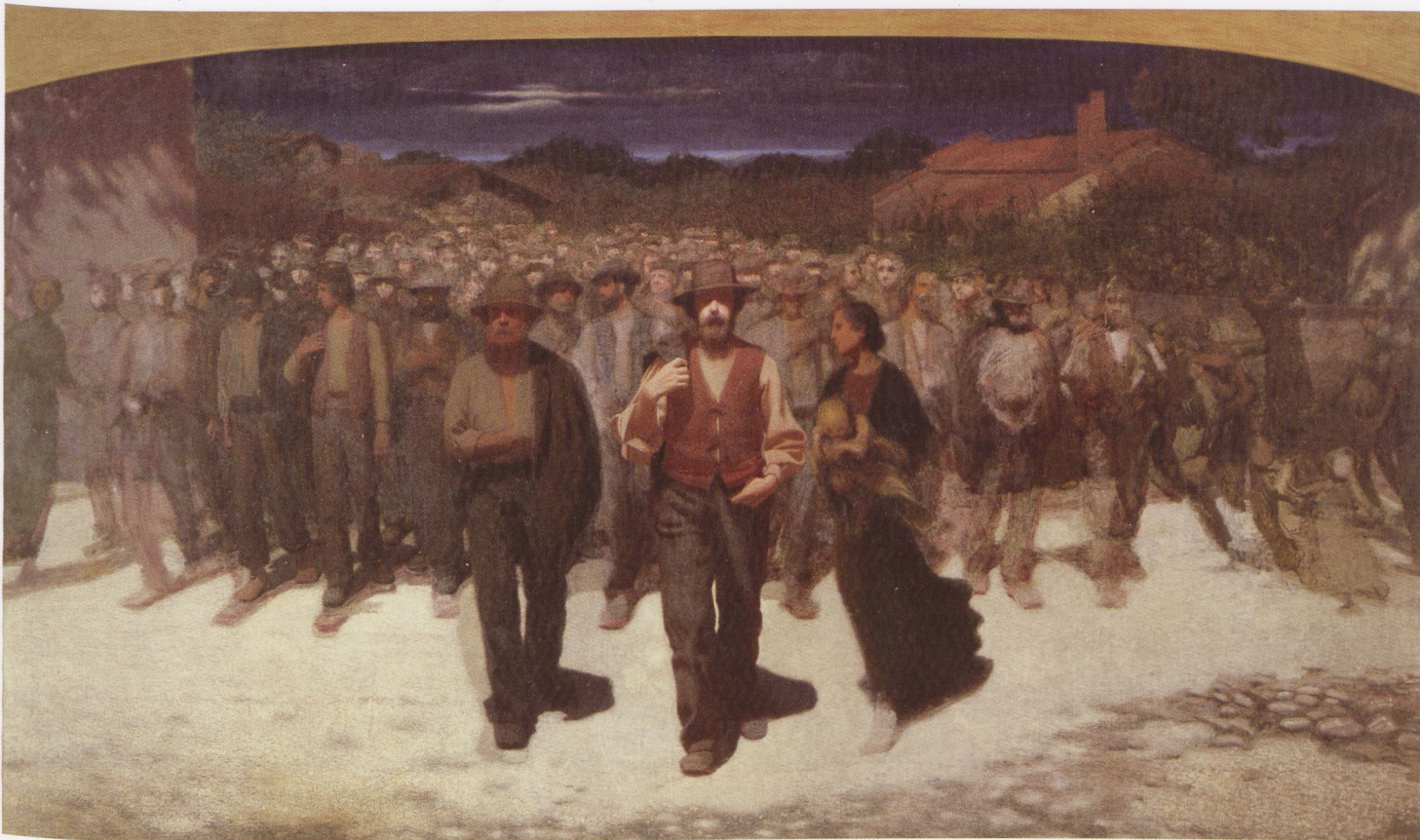


Fig. 2
Giuseppe Pellizza da Volpedo
Fiumana, 1895-96
Olio su tela, cm 255 x 438
Milano, Pinacoteca di Brera

la diagnosi di, storicamente presunte, esperienze di perdita intorno al 1900, si può avere uno sguardo nuovo sull'arte durante un periodo che dieci anni fa ho definito come l'epoca dell'industrializzazione della fantasia.²

Il punto di partenza dell'analisi è la messa in questione di certe posizioni della filosofia dell'individuo (dell'io) tradizionale ispirate dai recenti sviluppi mediatici. Nel dibattito filosofico recente, concetti come individuo/persona/soggetto³ vengono concepiti secondo diverse figure della partecipazione.⁴ In genere, il soggetto non viene più inteso come portatore delle sue azioni o delle sue certezze – è pre-esistente, per così dire, a ciò che fa o a ciò che pensa –, ma al contrario come un'entità costituenti solamente tramite le pratiche sociali e comunicative (e mediatiche) alle quali partecipa.

Michaela Ott e Gerald Raunig, due filosofi che insegnano in accademie d'arte rispettivamente ad Amburgo e Zurigo, hanno pubblicato nel 2015 e 2016 due libri in cui propongono di abbandonare l'idea tradizionale dell'individuo.⁵ Come base entrambi impiegano la filosofia di Gilles Deleuze, reagendo così positivamente alle ricerche ed esperienze storiche che mettono in discussione l'idea del soggetto autonomo, sovrano delle proprie decisioni – una critica certamente più radicale che quella marxista rivolta contro le rivendicazioni borghesi riguardanti l'autonomia della persona. Molteplici sono gli sfondi emozionali che, a prescindere dal fatto che siano consapevoli o no, influenzano per esempio le decisioni d'acquisto. Gli economisti hanno abbandonato l'idea del *homo oeconomicus*, cioè di un individuo ben informato sul mercato, il quale, prendendo prevalentemente decisioni obiettive, possa ponderare i propri consumi in modo razionale. Anche l'idea di elettori liberi e non influenzati, finora considerata indispensabile per la legittimazione delle



Fig. 3
Joseph Beuys
La rivoluzione siamo noi, 1972
Serigrafia su carta, mm 1915 x 1003
Londra, Tate. Acquistato nel 1982

moderne democrazie rappresentative, è già stata relativizzata dai sondaggi elettorali e di opinione come niente di più che una norma ideale – anche prima che l’elezione di Donald Trump dell’8 novembre 2016 avesse reso le nuove possibilità di influire sugli elettori un tema onnipresente nei media. I libri di Ott e Raunig parlano più di «*machinic capitalism*» e di post- e trans-umanesimo che di populismo, camere dell’eco o *social bots*. Questi studi risalgono probabilmente al periodo che ha preceduto la cosiddetta crisi dei rifugiati dell’estate del 2015, quando il Mediterraneo è diventato una fossa comune e il numero di richieste d’asilo nell’Unione Europea è raddoppiato rispetto all’anno precedente. Ciò nonostante le proposte di Ott e Raunig sembrano particolarmente attuali nei confronti di quei movimenti, anche populistici, più recenti – dalla Brexit al rafforzamento di posizioni d’estrema destra – che mirano a difendere le società privilegiate contro l’ormai percettibile e probabilmente secolare pressione migratoria.

Ott e Raunig concepiscono in modo nuovo il soggetto come *dividuum*, cioè costituito di qualità condivise, derivate da molteplici modi di partecipazione a reti sociali e mediatiche.⁶ Per questo il *confronto* tradizionale fra individuo e società è messo in discussione, mentre viene analizzata la *tensione* fra sociabilità e formazione dell’io. I due poli di questa tensione definiscono lo spazio dell’azione costitutiva e reciproca, da una parte delle formazioni sociali sul soggetto agente e, dall’altra parte, dei “dividui” sui gruppi nei quali agiscono. La discussione sul *dividuum* e la “dividualità”, che va avanti solo dal 2015, esamina in particolare le formazioni affettive della coesione e dell’esclusione, così come il “bisogno d’affetto” che si manifesta nelle nuove forme del *binding* e del *bounding*⁷ – modi di coesione che sono sempre più centrali nei social media.⁸ Questo dibattito, sul quale al momento si esprimono più voci, fa da sfondo alle domande qui poste riguardo la storia dell’esplorazione artistica degli stati d’animo nel primo Novecento.

Meno radicali rispetto all’approccio di Ott o di Raunig, ma forse più fondate, sono le idee che Giorgio Agamben propone nel suo libro più recente, *L’uso dei corpi*, nel quale postula una nuova filosofia della soggettività individuale, intesa come risultato di modi molteplici di partecipazione. In esso, egli discute il termine aristotelico *chresis*, atto a caratterizzare una forma dell’uso attraverso il quale l’oggetto usato non viene consumato, ma piuttosto arricchito.⁹ Com’era da aspettarsi, Agamben (seguendo Ludwig Wittgenstein) descrive la lingua come un mezzo che esiste perché è condiviso dagli utenti, invece di preesistere per così dire all’uso collettivo. Agamben definisce una semplice strumentalizzazione della lingua come “maniera”, un modo d’uso arricchente, invece che come “stile”. Ciò vale certamente anche per tutti i media della comunicazione. Anche il paesaggio viene utilizzato, secondo Agamben, nel senso della *chrēsis*; in questo caso è particolarmente evidente il contrasto fra consumo e partecipazione fruttuosa. Infine, *chrēsis* comprende anche il rapporto con il proprio corpo, un fatto decisivo dal punto di vista della filosofia del soggetto individuale. Agamben non definisce il corpo come proprietà del soggetto ma come dato fin dall’origine dalla discendenza parentale, dalla società e dall’educazione, ottenuto dunque da formazioni collettive prima che l’uso del corpo da parte del soggetto (che si costituisce solamente attraverso quest’azione) lo faccia diventare punto di partenza delle proprie azioni. Anche Agamben concepisce il soggetto come costituito tramite l’azione, e dunque attraverso un’istanza somigliante alla “sociabilità” di Ott e Raunig, e questo sino alla propria elementare corporeità. Se perfino il corpo non è di mia proprietà, se fa parte di quello che Agamben concepisce come «l’inappropriabile», allora dobbiamo abbandonare la tesi in cui l’io



Fig. 4
Giuseppe Pellizza da Volpedo
Il Quarto Stato, 1898-1902
Olio su tela, cm 293 x 545
Milano, Museo del Novecento

occupa una posizione prioritaria e originaria, entrando solo successivamente in una formazione sociale.

Gli artisti, da Pellizza a Boccioni, avevano già compreso che l'individuo, il soggetto e la persona vengono concepiti in modo diverso se le formazioni sociali in cui si muovono, dalla famiglia al paese alla nazione o alla società in genere, cambiano o vengono trasformate in modo rivoluzionario. In che modo gli artisti sperimentarono l'individuo e la società in maniera nuova? O meglio: come concepirono il *dividuum* il quale si ritrova non solo nella sua autonomia, ma con i suoi stati d'animo ed affetti in ciò che condivide con gli altri, sperimentando se stesso nella sua dipendenza e insieme nella sua libertà?

2. Stati d'animo e formazioni sociali come problema creativo: da Giuseppe Pellizza da Volpedo a Umberto Boccioni

Nell'arte del periodo che va dal divisionismo al futurismo, quando l'Italia si trovava alla ricerca di se stessa in una fase di tardiva industrializzazione (come accadde anche in Russia e in Giappone),¹⁰ la posizione del singolo in relazione al gruppo o alla massa e il suo attaccamento affettivo ad essi, diviene il soggetto di opere fondamentali. Artisti come Pellizza, Boccioni o Carlo Carrà si collocano nell'avanguardia anche politicamente: Pellizza come comunista, i futuristi inizialmente come anarco-sindacalisti, poi come sostenitori entusiasti della guerra coloniale contro l'impero ottomano per conquistare la Libia – quando l'Italia da settembre 1911 a ottobre 1912 cercò, ancora una volta in ritardo, il suo posto nella suddivisione imperialistica del mondo.¹¹ Tutti erano in diversi modi impegnati a concretizzare le proprie rivendicazioni politiche tramite i concetti estetici che sostenevano. Confortati dalla riflessione scientifica, erano accomunati dalla fiducia nell'impatto estetico imme-

diato e quasi automatico delle loro opere, ed erano convinti di poter anticipare la ricezione del pubblico tramite quello che essi stessi provavano durante il processo di creazione artistica.

Aurora Scotti ha evidenziato come *Il Quarto Stato* (Fig. 4), già dopo il suicidio di Pellizza nel giugno del 1907, sia circolato nella stampa di sinistra in forma di riproduzioni che lo facevano apparire come una foto in bianco e nero di un evento reale, fino ad essere direttamente tradotto in immagini viventi nella sequenza iniziale di *Novecento*, la celebre epopea cinematografica di Bernardo Bertolucci.¹² Sin dal 1976 Scotti ha ricostruito il processo creativo dell'artista, occupato nella creazione di una tela composta di figure a grandezza naturale. Pellizza viveva a Volpedo, una cittadina nel Piemonte meridionale, in un contesto paesistico al confine con la Pianura Padana, contraddistinto da coltivazioni di riso su campi artatamente allagati – dove, all'epoca, lavoravano braccianti provenienti dalle povere vallate dell'Appennino –, e da una crescente industrializzazione nella rotazione delle colture.¹³ Il pittore proveniva da questa zona – come dimostrato dall'averne integrato il nome al proprio cognome – e qui era tornato dopo aver compiuto studi artistici a Milano. A Volpedo partecipa all'organizzazione di corsi di cultura popolare, destinati anche all'alfabetizzazione dei lavoratori, si impegna in altre forme di unione cooperativa e al contempo legge da autodidatta libri di cultura scientifica e di teoria sociale o rivoluzionaria.¹⁴ Il suo capolavoro programmatico, evidentemente, deriva dalla sua vita personale e politica, svoltasi in congiunture difficili.

Alla fine degli anni Novanta, Pellizza cercò di riassumere nel *Quarto Stato* la situazione precaria dei lavoratori e la loro protesta contro i proprietari terrieri. La tela illustrava vicende locali, ma allo stesso tempo doveva agire come manifesto della lotta politica internazionale. In una prima stesura, intitolata *Fiumana* (Fig. 2), si vede il confluire della popolazione che si riunisce in una protesta spontanea in piazza davanti al palazzo dei possidenti locali.¹⁵ I rivoluzionari si fondono in una massa in cui il singolo si dissolve, senza che l'artista attribuisca loro un profilo davvero personale. Ad aumentare questo effetto contribuiscono le tracce di molteplici ritocchi, benché questi avessero come scopo di mettere più chiaramente in evidenza le singole figure.¹⁶

Ben presto Pellizza abbandonò questa versione e ne realizzò una nuova, per la quale ritrasse ogni singola persona in elaborati studi preliminari. Invitò i protagonisti della prima fila uno ad uno perché posassero nel suo studio, prendendo nota della modesta paga loro corrisposta.¹⁷ La moglie di Pellizza posò come modella per la figura femminile in primo piano – una madonna in veste moderna. Ella si rivolge ai capi con un gesto «non si sa se di preghiera o di rimostranza», come notò l'amico e critico Giovanni Cena.¹⁸ In tal modo, anche lo spettatore è invitato a riflettere sulla legittimità della protesta. Il pittore offre una specie di ritratto di gruppo soprattutto della popolazione maschile del villaggio: gli uomini in prima fila sono preceduti da un personaggio forte, tranquillo e deciso, nel fiore dell'età, accompagnato da un saggio anziano. Il resto dei personaggi discute con gesti che Pellizza, come anche il ritmo ternario dei gruppi, prende in prestito quasi interamente dall'*Ultima cena* di Leonardo.¹⁹ Ovviamente questo capolavoro dell'arte lombarda gli era familiare sin dai tempi degli studi a Brera. A differenza dei discepoli di Gesù, qui i protagonisti non discutono chi tra di loro possa commettere un tradimento; manifestano piuttosto attraverso i loro gesti retorici le loro motivazioni. Con determinazione ed un gesticolare polifonico procedono accomunati, passando dall'oscurità del paesaggio di fondo verso la luce splendente della piazza in primo piano.

Fig. 5
Umberto Boccioni
Autoritratto, 1908
Olio su tela, cm 70 x 100
Milano, Pinacoteca di Brera



Lo spettatore non si può inserire facilmente nel quadro, piuttosto viene confrontato dalla schiera di lavoratori. Il titolo, *Il Quarto Stato*, rende la tela lo scenario della costituzione politica ed organizzativa di una classe sociale. Il terzo stato borghese emerso dalla rivoluzione francese che, secondo la visione marxista definiva, in quanto borghesia, le condizioni economiche di questo scorcio dell'Ottocento, viene messo a confronto con il nuovo stato dei lavoratori. Lo spettatore viene posizionato dalla stessa parte del terzo stato e ora, come i proprietari terrieri, deve far fronte alle legittime rivendicazioni del quarto stato. Per un certo periodo Pellizza aveva avuto l'intenzione di presentare il dipinto all'Esposizione Universale del 1900, per contrapporlo, come un manifesto visivo, all'industrializzazione trionfante e al colonialismo; ma a causa della meticolosa tecnica divisionista non fece in tempo a terminare la tela. Come quadro di una costituzione, anche se non di uno stato ma di una classe, *Il Quarto Stato* si pone nel solco di una serie di altri dipinti-manifesto raffiguranti avvenimenti a sfondo politico: a iniziare dal Giuramento della Pallacorda, l'atto fondatore dell'Assemblea Nazionale della rivoluzione francese nel 1789. Due anni dopo, Jacques-Louis David nell'omonimo dipinto volle eseguire un ritratto di gruppo di tutti i partecipanti all'incontro, da collocarsi di fatto nella sede della futura Assemblea Nazionale. L'impresa non fu mai portata a termine e David realizzò solo studi preparatori.²⁰ Nel 1849 Thomas Couture dipinse la scena fondatrice della nazione, che viene celebrata con la *Marsigliese*, ossia l'arruolamento dei volontari di guerra disposti a difendere la Francia rivoluzionaria contro le monarchie europee. Il susseguirsi degli avvenimenti, ovvero la fine dei moti rivoluzionari europei del 1848, impedì anche a lui di completare la sua opera.²¹

Pellizza trasformò una protesta locale nella sua città natale in un manifesto delle multiformi forze avverse al terzo stato, che, seguite ai sollevamenti sociali, erano, alla fine dell'Ottocento, insorte in tutto il mondo. I suoi concittadini diventano qui rappresentanti di una *Costituente* ubiqua grazie all'organizzazione sovversiva socialista. L'Assemblea Nazionale della rivoluzione francese doveva giustificare sia la potenza sovrana che l'autonomia del soggetto tramite una nuova costituzione nei termini del contratto sociale di Rousseau, che solo potrebbe legittimare la forza

Fig. 6
Umberto Boccioni
Giganti e pigmei, 1910
Matita e carboncino su carta,
mm 340 x 375
Torino, GAM, Galleria Civica d'Arte
Moderna e Contemporanea. Su
concessione della Fondazione Torino
Musei



pubblica. David nel suo schizzo del *Giuramento della Pallacorda*, ambientato nel Jeu de Paume a Versailles, aveva ritratto ogni singola persona. Analogamente Pellizza individualizza i lavoratori ribelli: nel loro ambiente di vita essi ottengono un profilo individuale tramite la partecipazione alla costituzione di un quarto stato nel corso di azioni rivoluzionarie. Nel secondo Novecento, un artista come Joseph Beuys comprenderà che il potere costituente e la questione della legittimazione democratica erano temi importanti del capolavoro pellizziano: riferendosi implicitamente al *Quarto Stato*, espone nel 1972 una fotografia autoritratto nella quale assunse la posizione del personaggio centrale del dipinto, annotandola con la sua ben nota grafia «La rivoluzione siamo Noi» (Fig. 3). Con questo, non si riferiva solamente alla propria politica provocatoria basata sulla convinzione che ognuno sia artista, capace di mettersi nel centro o addirittura diventare «scultura sociale», ma anche ad una iniziativa «in favore della democrazia diretta tramite plebiscito».²² Mentre l'artista di Volpedo era passato da *Fiumana* al maturo quadro programmatico del *Quarto Stato* inteso come nuovo sovrano, così i futuristi andarono in direzione opposta, rivolgendosi decisi alla folla, anzi alla massa. La vera forza rivoluzionaria veniva identificata in una diffusa affettività collettiva. Soffermiamoci ora sull'opera di Umberto Boccioni.²³ Già nel 1908 ritrasse se stesso davanti allo sfondo di un nuovo polo urbano ubicato a Porta Romana a Milano (Fig. 5), probabilmente ispirandosi ad un ritratto di Mstislav Dobužinskij pubblicato nella rivista «Mir iskusstva».²⁴ Solo tre anni dopo si allontanò dalla posizione dell'osservatore distaccato o del testimone oggettivo del progresso, il quale, per così dire, guarda dall'alto in basso gli eventi come una cinepresa posizionata su una gru. Da futurista si reca nel cuore del cantiere, in un flusso di movimenti nel quale si nota il dibattersi degli operai edili alle prese con i cavalli da lavoro (Fig. 1). Alcuni uomini muscolosi tirano con tutte le loro forze le stanghe del carro e si impuntano contro il giogo degli animali. Nella lotta con i possenti sauri, contendono loro lo sforzo necessario per sollevare i carichi dallo scavo. Quest'opera è senza dubbio il culmine della lunga storia della simbiosi fra uomo e cavallo, che di lì a poco sarebbe stata confinata dalla meccanizzazione nell'ambito del tempo libero ad uso delle classi agiate, trovandovi un'ultima riserva.²⁵ Una scena quotidiana diviene simbolica di una lotta di tutte le forze animali, che avrà per epilogo la *Città* menzionata nel titolo, visibile nella parte superiore del quadro con i suoi palazzi che sorgono tra le impalcature, attraversati

dalla folla nella quale ondeggia un tram. Marinetti aveva paragonato quei veicoli elettrici, allora ultimo portato della tecnica, ai villaggi che, tutti illuminati a festa, improvvisamente venivano travolti dalla piena del Po e portati alla deriva.²⁶ Questa visione catastrofica corrisponde al pathos del quadro programmatico di Boccioni: come nel manifesto del futurismo, la titanica fantasia di costruzione non sembra essere basata sul controllo delle nuove, spaventose forze di costruzione ma sull'identificazione con esse. L'identificazione con ciò che fa paura: un moto che dalla psicoanalisi viene definito come ipercompensazione.

La città sale fu esposta solo nell'aprile del 1911 nella prima Esposizione Libera d'arte all'ex-Padiglione Ricordi di Milano, più di due anni dopo il manifesto futurista di Marinetti del 20 febbraio 1909 e quindici mesi dopo (precisamente l'11 febbraio 1910) la redazione da parte dei pittori futuristi di un primo manifesto, sotto la responsabilità dello stesso Boccioni.²⁷ Inizialmente il manifesto di Marinetti non era altro che una promessa senza fondamento. Questo fatto lo distingueva dai manifesti del simbolismo del 1886, nei quali si tiravano le fila di uno sviluppo culturale già delineatosi nel precedente ventennio. I simbolisti riassumevano la poesia dei poeti maledetti, da Baudelaire a Rimbaud fino a Verlaine, e l'arte da Gustave Moreau a Odilon Redon, per distillarne gli arcani di un movimento orientato contro il naturalismo dominante e per renderli esemplari nel programma dell'arte futura.²⁸ I futuristi non potevano che respingere il passato "passatista" del loro paese «di rigattieri». Dopo la pubblicazione dei manifesti, lavorarono freneticamente a mettere in pratica le loro tesi in quadri ugualmente radicali. *La città sale* di Boccioni è uno dei risultati di questi sforzi segnati dall'urgenza.

In seguito alle esposizioni di queste ed altre opere, critici ben informati, come Ardengo Soffici o Guillaume Apollinaire, si lamentarono che, a fronte della lettura dei proclami, le tele troppo tradizionali e legate al soggetto, risultassero deludenti.²⁹ Tuttavia i futuristi, contro ogni obiezione, continuarono a inseguire lo scopo di mettere «lo spettatore al centro dell'opera», come avevano dichiarato l'11 aprile 1910 nel Manifesto tecnico della pittura futurista. In esso gli artisti avevano cercato di spiegare e di difendere il metodo della loro pittura.³⁰ Si trattava di tirare fuori lo spettatore dalla sua posizione frontale rispetto a uno scenario fittizio e di trasportarlo in un quadro di grande formato nel quale si poteva perdere. Ad ogni modo egli avrebbe dovuto rinunciare alla distanza di controllo nei confronti dell'avvenimento e perciò anche alla sua posizione individuale e sicura. Nella *Città sale*, egli si fonde non solo con i lavoratori in primo piano ma lotta insieme a tutta una comunità contro le forze degli animali, fino a diventare tutt'uno con il movimento di costruzione e con gli annessi flussi di traffico.

Già nel *Manifesto del futurismo* di Marinetti, l'esperienza della rivoluzione è collocata nella massa. Allo stesso tempo, la rivoluzione fu esportata dai suoi contesti politici, e venne piuttosto riferita all'industrializzazione e alla meccanizzazione, introdotte bruscamente in Italia, e soprattutto all'affettività che lega tutte queste forze: «Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne.»³¹ In questo senso, Boccioni non fece altro che idolatrare in modo artistico il luogo in cui viveva a Porta Romana.

Gli schizzi preparatori per *La città sale* evidenziano che una tale evocazione dello *stream of consciousness* simbolista rimane sempre legata alle ultime propaggini del movimento e quindi anche al Romanticismo. Gaetano Previati, che attualizzò un'estetica tardo-romantica grazie a una scomposizione "scientifica" dei colori, ha anche

svolto temi mitologici e storici in scene psicologicamente archetipiche, che spesso si sviluppano in una sequenza di immagini o in trittici. Boccioni ha seguito questo modello, ma anche quello, meno citato in relazione alla sua opera, di Giovanni Segantini. Come già abbondantemente esaminato nella letteratura storico-artistica, Boccioni era debitore di Previati, soprattutto della sua teoria dei colori, per quanto riguarda il proprio credo negli effetti neurofisiologici o lo stesso, professato, «complementarismo congenito».³² Fu grazie a queste influenze che Boccioni concepì, inizialmente, la lotta con i cavalli come pannello centrale di un trittico, intitolato *Giganti e pigmei* (Fig. 6), nel quale i lavoratori a confronto con dei cavalli sovradimensionati sarebbero apparsi come nani conquistatori. Il pannello destro invece mostrava un astronomo a malapena visibile sotto la lente di un gigantesco cannocchiale, mentre quello sinistro doveva raffigurare un boscaiolo ugualmente minuscolo vicino a un grande tronco, nel quale affondava l'ascia. In un altro disegno, questi soggetti sono ulteriormente sublimati in un ciclo del giorno, della notte e del crepuscolo. Rinunciando a questi tentativi di riassumere l'insieme del progresso, Boccioni decise di coinvolgere lo spettatore nell'avvenimento affettivo, invece che di metterlo a confronto con esso.

Per semplificare la fusione tra lo spettatore e il quadro senza sovraccaricarla con un'omnicomprensiva allegoria marinettiana dell'epoca dell'industrializzazione, ancora prigioniera del simbolismo, Boccioni scelse l'icastico esempio dell'essere presenti alla partenza di un treno (Tavv. 73-75; Figg. 8-10). In linguaggi stilisticamente diversi produsse una sequenza di immagini in cui erano illustrate rispettivamente la scena d'addio, accanto al punto di vista di coloro che partono e di coloro che rimangono. Già nel 1896 i fratelli Lumière avevano fatto scalpore con il film dell'arrivo di un treno a La Ciotat, sebbene i racconti sulla paura del pubblico all'avvicinarsi della locomotiva fossero probabilmente stati enfatizzati. Il parallelo tra il movimento delle ruote, con cui si faceva strada sbuffando il progresso meccanico, e di quelle dentate del proiettore, che facevano scorrere con la pellicola il tempo del cinema, era ormai diventato un luogo comune.³³ Ma Boccioni, scettico nei confronti dei presunti movimenti meccanici delle immagini sequenziali del cinema, non si accontentava solo di rivaleggiare con il nuovo medium attraverso la pittura ad olio.³⁴ Davanti o, piuttosto, nelle sue sequenze di immagini viene meno l'empatia dell'osservatore – nel caso in cui cercasse una sola emozione in cui potersi immedesimare. Invece di vivere l'avvenimento solo dal punto di vista di un partecipante, chi guarda viene costretto a mettersi nei panni di diversi protagonisti, anzi di una loro molteplicità. L'empatia è indirizzata ugualmente a coloro che partono come a coloro che restano, entrambi al plurale. Quindi, qui non viene suggerito, come nel romanticismo, un pathos di un soggetto che generi poi un significato collettivo. Il pittore costringe invece lo spettatore ad una sorta di empatia multifocale con vari protagonisti, in modo che possa essere partecipe di una folla indeterminata, attraversata da emozioni contrarie.

È possibile, sebbene non obbligatorio, considerare questo evento come la partenza di volontari italiani per la guerra che avrebbe portato la giovane nazione, rimasta svantaggiata nella questione coloniale, alla conquista di una "quarta sponda" in Libia.³⁵ La guerra contro l'impero ottomano, al quale la Libia all'epoca apparteneva, fu dichiarata il 29 settembre 1911, quindi mentre Boccioni lavorava agli *Stati d'animo*. Se si legge la sequenza di addio, di persone che restano e partono come una partenza per la guerra, gli avvenimenti sarebbero allontanati dalla quotidianità e avvicinati ad una *Historia* romantica – in analogia al quadro di denuncia pubblica



Fig. 7
Charles Cottet
*Dai paesi del mare: quelli che vanno;
il pasto d'addio; quelle che restano,*
trittico, 1898
Olio su tela, cm 176 x 119,
176 x 237, 176 x 119
Parigi, Musée d'Orsay

e politica che Théodore Géricault nel 1819 creò con *La zattera della medusa*, riferendosi a fatti a lui contemporanei e di grande attualità (e scandalo).³⁶ In questa tela, Géricault eternò con dettagli michelangeloeschi ed apocalittici il naufragio che, secondo la sentenza del coevo tribunale, fu causato da un capitano d'origine aristocratica ma incompetente, assunto nel corso della Restaurazione. È possibile che per i contemporanei il riferimento degli *Stati d'animo* di Boccioni alla guerra libica sia stato ovvio. Ma non possiamo averne una conferma definitiva. È forse anche per l'oscillare tra emozione quotidiana e eventi bellici che le tre sequenze emozionano l'osservatore e lo trasportano in nuovi flussi d'affetto.

Anche gli *Stati d'animo* erano, per lo meno per quanto riguarda il titolo lapidario quanto programmatico dei tre quadri, ispirati dalla ricerca di un senso metaforicamente diretto verso un suo centro. All'Esposizione Universale di Parigi del 1900, che Pellizza avrebbe voluto utilizzare come un forum d'idee anche d'opposizione, venne esposto un trittico di Charles Cottet, nel quale l'artista bretone aveva restituito in chiave monumentale il destino e la visione del mondo di poveri pescatori (Fig. 7). Ai lati di una frugale e silenziosa cena d'addio tra i pescatori e le loro famiglie, a sinistra appaiono uomini con una barchetta nel mare agitato, a destra delle donne in piedi sulle rocce che guardano l'orizzonte. Secondo il direttore del Musée du Luxembourg, Léonce Bénédite, che nel 1898 aveva immediatamente comprato il quadro al Salon, l'«*émotion contenue*» e altre qualità di questa tela improntata da «*préoccupations synthétiques*» avrebbero potuto ben convincere «*les délicats comme la foule*». ³⁷ Il titolo – *Il pasto d'addio, Quelli che vanno e Quelle che restano* – venne semplificato, cosicché il quadro con i marinai, ora definito come *Quelli che vanno*, fu reso consonante al titolo della tela con le donne in attesa. ³⁸ Boccioni riprese gli stessi titoli per i suoi dipinti, nei quali anch'egli non riuscì a liberarsi da una centralizzazione della sequenza delle tre tele attorno all'addio vissuto collettivamente dai protagonisti.

Il lavoro su questa serie coincise per Boccioni con l'apertura a nuovi idiomi stilistici. Sperimentò come utilizzarli uno ad uno, coerentemente alle utopiche ambizioni della serie. All'inizio, le risorse linguistiche del medium della pittura non erano in primo piano. L'artista era piuttosto interessato a nasconderle: una conferenza

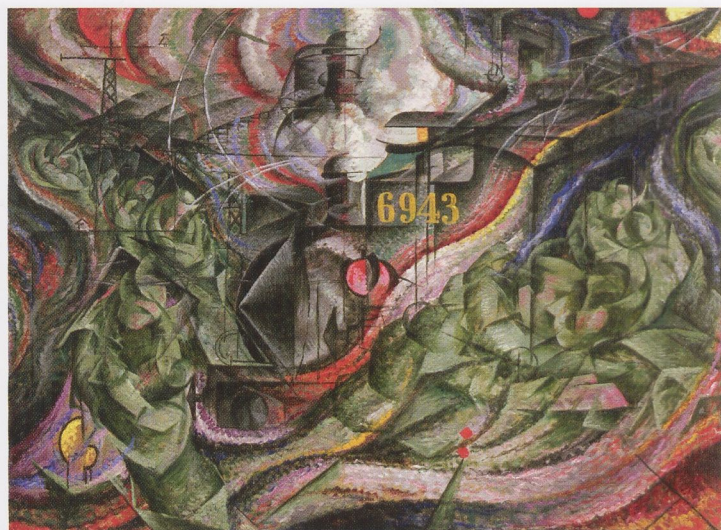


Fig. 8
Umberto Boccioni
Stati d'animo II: quelli che vanno, 1911
Olio su tela, cm 70,8 x 95,9
New York, Museum of Modern Art.
Dono di Nelson A. Rockefeller

Fig. 9
Umberto Boccioni
Stati d'animo II: gli addii, 1911
Olio su tela, cm 70,5 x 96,2
New York, Museum of Modern Art.
Dono di Nelson A. Rockefeller

tenuta a Roma il 29 aprile 1911, dunque presumibilmente durante la prima fase di lavoro agli *Stati d'animo*, terminava con il sogno di una pittura a gas colorati in cui lo spettatore si potesse immergere.³⁹ Ma intanto l'osservatore era sempre messo a confronto con delle tele. Le lunghe pennellate abbozzate come vettori di forza, con cui caratterizzò sia la *mozione* che l'*emozione* dei protagonisti, sono il linguaggio scelto per la prima versione dei tre *Stati d'animo* (Tavv. 73-75).⁴⁰ La vicinanza al liberty e all'Art Nouveau è testimoniata anche da alcuni disegni di grande formato sullo stesso tema. In essi, l'artista restituì i tratti con delle traiettorie intrecciate e ondulanti, che all'inizio probabilmente rappresentavano il vapore espulso ritmicamente dai pistoni di una locomotiva.

La seconda versione è più innovativa (Figg. 8-10).⁴¹ Le prime mostre di pittura futurista, centrata sugli affetti, erano state derise soprattutto perché gli artisti si dimostravano non aggiornati sugli ultimi sviluppi del cubismo francese. Nell'estate del 1911 si rimproverava la loro arretratezza, una critica sulla quale, in quanto futuristi, non potevano certo passar sopra.⁴² Coerentemente allo stile provocatorio dei futuristi milanesi e con grande eco sulla stampa, questi e i loro critici fiorentini vennero alle mani in un clamoroso episodio dell'estate 1911. Ciò nonostante, in autunno, i futuristi si recarono a Parigi per aggiornarsi sulle strategie della simultaneità cubista.⁴³ Al rientro a Milano, Boccioni rielaborò gli *Stati d'animo* così da poter esporre nella primavera del 1912 a Parigi una versione improntata ormai sull'idioma cubista. Fino allora era stato alla ricerca di procedimenti tali da poter fissare sulla tela degli stati affettivi fluidi e passeggeri che si confondevano tra loro. Il linguaggio pittorico cubista mira, al contrario, a fissare la percezione nell'immagine. I cubisti ricavarono dalla squadratura della tela un linguaggio geometrizzante che venne esteso al soggetto. Secondo il concetto di simultaneità, combinavano molteplici punti di vista portati sullo stesso soggetto, fruibili solo separatamente, in un unico, frammentato, oggetto pittorico – per esempio mettendo insieme le visioni di profilo e frontali di un volto.⁴⁴ In effetti, Boccioni si serve di tali strategie per riunire nelle tele del trittico le diverse impressioni visive attinenti alla partenza del treno. Tuttavia restano sempre dominanti le “linee di forza” parallele che si amalgamano tra di loro, gli stessi mezzi espressivi della prima serie degli *Stati d'animo*, con la conseguenza che solo singole immagini concrete spiccano, fulminee, nel flusso continuo della percezione. Il risultato è una combinazione complessa di



Fig. 10
 Umberto Boccioni
Stati d'animo II: quelli che restano,
 1911
 Olio su tela, cm 70,8 x 95,9
 New York, Museum of Modern Art.
 Dono di Nelson A. Rockefeller

tecniche di montaggio cubiste e strumenti pittorici futuristi che risalgono a modelli simbolisti e, in definitiva, romantici e che sono sorretti dall'utopia che l'osservatore possa immergersi in un'opera d'arte totale.⁴⁵ Grazie alla traduzione mediale di percezioni vissute nella loro temporalità ed affettività, Boccioni in questo modo ha dato vita a un repertorio molto più complesso di quello intellettualistico dei cubisti. Nella prefazione al catalogo della mostra alla galleria Bernheim-Jeune che Boccioni firmò nella primavera del 1912 insieme a Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severini, si discute una concezione conseguente: per simultaneità egli non intende solo il montaggio di svariati punti di vista dello stesso oggetto e neppure un insieme di cose viste al momento e di ricordi, ma soprattutto la contemporaneità dell'esperienza sensoriale di diversi attori coinvolti nella stessa scena.⁴⁶

3. Henri Bergson, Georges Sorel e la ricezione del vitalismo e della teoria della violenza in Italia

Per i futuristi il soggetto percepente non guarda mai passivamente, ma è piuttosto sempre coinvolto in modo attivo nell'azione, più precisamente nell'azione collettiva. Questi artisti non avrebbero potuto sviluppare in così poco tempo un'estetica radicalmente partecipatoria seguendo, fra il 1910 e il 1911, le sole direttive del manifesto di Marinetti. Anche i tentativi spiritualisti e spiritistici della pittura di suggestione teosofica (che tentava di visualizzare l'aura vitale di persone concrete) non poterono offrire gli spunti necessari allo sviluppo del linguaggio forse il più avanzato per la traduzione in pittura dei fenomeni della percezione. Il bergsonismo e la sua rapida diffusione internazionale sono l'effettivo contesto nel quale una pittura affettiva e radicalmente temporizzata si è potuta sviluppare con tanta risolutezza.⁴⁷ La peculiare costellazione della ricezione della filosofia di Henri Bergson in Italia attirò specialmente i futuristi, innamorati di affetti forti e presi dal mito della violenza. Alla fine del primo decennio del Novecento, si discuteva di Bergson in relazione alle *Considerazioni sulla violenza* di Georges Sorel, tanto che questi venne considerato come colui che continuava e perfezionava l'insegnamento bergsoniano nel campo della filosofia della prassi. Qui possiamo presentare solo le tappe più importanti del bergsonismo italiano; inoltre metteremo in luce come i futuristi, e soprattutto Boccioni, entrarono in contatto con esso.



1 Umberto Boccioni. *Il lutto*, 1910.

Fig. 11
Umberto Boccioni
Il lutto, 1910
In 33. *Esposizione Biennale
Internazionale d'arte: catalogo*, 1966
Bologna, Biblioteca del Museo
Morandi, Istituzione Bologna Musei

Dal 4 gennaio 1903 fino all'agosto del 1907, Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini guidarono la rivista fiorentina «Il Leonardo», prima di fondare «La Voce», pubblicata dalla fine del 1908 e che presto divenne una delle voci più autorevoli del dibattito intellettuale italiano.⁴⁸ Dapprima orientata verso la cultura filosofica e letteraria, la rivista si dedicò più tardi anche alle arti visive, soprattutto grazie agli assidui contributi di Ardengo Soffici, artista e critico d'arte.⁴⁹ Già ai tempi de «Il Leonardo», i «vociani» attirarono l'attenzione sulla filosofia di Bergson, cioè già prima che questi facesse furore con la sua opera principale *L'Evolution créatrice*, nel 1907. Prezzolini, mosso dai suoi estesi interessi filosofici che lo portarono a vedute eclettiche, nel 1904 pubblicò un saggio in cui indagava non solamente la seduzione, ma anche la falsificazione e il tradimento del pensiero operati dal linguaggio. Cercando di liberarsi dalla prigione della lingua attraverso la «filosofia della contingenza», trovò dei punti di riferimento in campi molto diversi, dal modernismo con le sue propaggini sincretistiche nella teologia a Ernst Mach, discusso allora soprattutto come fondatore e rappresentante del criticismo empirico, poi al pragmatismo di William James, arrivando infine a Bergson. Prezzolini considerava il filosofo del

Collège de France soprattutto come psicologo: «Egli ha studiato soprattutto il dinamismo, il movimento e il cangiarsi continuo della psiche.»⁵⁰

L'autore fiorentino faceva riferimento alle tesi di Bergson già presentate nel 1889, nel saggio intitolato *Les Données immédiates de la conscience*: qui il filosofo considerava i dati sensoriali immediati come delle «qualités pures» che nel flusso temporale della sensazione prendono possesso della coscienza e che vengono interpretate e spazializzate in termini quantitativi solo in uno secondo stadio.⁵¹ Prezzolini non vede, come invece Bergson, il solo problema nella misurabilità del percettibile: «Mostrare impossibile la misura delle sensazioni, ma che! Mostrare anzi impossibile ogni discorso sopra la psiche, che non sia nello stesso tempo una falsificazione del proprio oggetto; sostenere la eterogeneità assoluta e continua dei nostri stati di animo; mostrarne degli aspetti ripugnanti in certo modo alla nostra intelligenza, come il loro mutuo compenetrarsi.»⁵² È quindi il linguaggio che ci inganna, volendo tradurre il nostro autentico accesso all'immediatezza delle sensazioni. A differenza di Bergson, Prezzolini non considera la recettività sensoriale come un incessante sovrapporsi, fluire, di qualità pure; piuttosto, secondo lui, le qualità, come i colori e i toni, sono date dapprima nella loro inevitabile eterogeneità. Però l'intellettuale fiorentino riconobbe che Bergson aveva stabilito un punto di partenza. Da allora, anche in Italia Bergson venne considerato il filosofo che dietro ogni spazializzazione – o dietro alla lingua – finalmente aveva procurato accesso al flusso temporale delle sensazioni nella psiche. Parole chiave come “dinamismo” e “stati d'animo” emergono già nel 1904.

Nel 1907 Bergson pubblica *L'Évolution créatrice*: qui riprende un'idea fondamentale, già sviluppata nel 1897, e la combina con quella evidenziata dal titolo del saggio.⁵³ Già in *Matière et mémoire* del 1897, un libro determinante ancora per Deleuze, Bergson aveva rivolto la sua strategia di temporizzazione della corrente di dati “immediati” della coscienza contro il determinismo scientifico.⁵⁴ Aveva studiato la psicofisica per decenni. Il problema della teodicea – e cioè come Dio può sapere tutto e ciò nonostante l'uomo essere libero – aveva preso la forma conosciuta ancora oggi: come può essere tutto determinato nella causa e nelle conseguenze mentre pretendiamo di pensare e di agire in maniera libera? Allora come oggi si era tentati di dichiarare la libertà un'illusione necessaria. La soluzione di Bergson consisteva nel polarizzare radicalmente tempo e spazio e nell'accettare solamente lo spazio come ambiente di un ragionare intelligente sulla base di causa ed effetto. Il tempo spazializzato dei quadranti e vettori cronologici era soggetto al determinismo, ma non il sentimento genuino della temporalità interna e immediata, della *durée réelle* nella quale si manifestano le suddette “pure qualità”. Secondo Bergson nello spazio tutto è determinato da causa e effetto, ma non così accade in ciò che viene apostrofato in prima battuta, nel flusso temporale della coscienza. Egli mette a confronto l'intelligenza e il pensare razionale con un’“intuizione”, che avrebbe accesso ad un vivere del tempo nel quale non tutto è già deciso da sempre. Solamente nell'agire intuitivo, quasi istintivo o inconsapevole, la volontà libera può sperimentarsi tramite l'azione spontanea, producendo un avvenimento imprevedibile. Il tempo come pura *durée* e il tempo spazializzato sono ora contrapposti sistematicamente, cioè qualità sublimata in pura temporalità e quantità, intuizione e intelligenza. Tutte le istanze che il filosofo colloca sul lato della *durée* vengono assolutizzate come solo ambito di libertà. Isolare la percezione interna e spontanea come l'unico accesso alla vita nel suo insieme è stata la mossa geniale con la quale Bergson nel 1907 raggiunse fama internazionale, mentre l'intelligenza era considerata solo come mezzo

di sopravvivenza, conferitaci dall'evoluzione, come le fauci alla tigre. Possiamo prendere coscienza della forza vitale che sospinge l'intera evoluzione e la mantiene in vita solamente tramite l'intuizione, e nell'ambito della *durée*; l'*élan vital* che così incontriamo, è anche il solo ambiente in cui la libertà è possibile. Essa si sottrae a ogni giustificazione o concettualizzazione e si manifesta semplicemente nel libero agire.⁵⁵

A questa idea Sorel poteva facilmente riallacciarsi.⁵⁶ Secondo la sua teoria della violenza, l'*élan vital* si può percepire nella sua completezza solo nella collettività, al di là della soggettività individuale. Secondo Sorel gli scoppi di violenza collettivi veicolano per eccellenza l'esperienza di libertà. E dato che la libertà si manifesta nel suo carattere vero e puro solo in questa forma, egli dichiara questa rara estasi un mito. Ciò costituisce la legittimazione e la motivazione esistente dietro qualsiasi azione rivoluzionaria. Sorel si aspetta una rivoluzione sociale da uno sciopero generale innalzato a mito, concepito come una rivolta che comprendesse l'intera massa non quantificabile. La massa, non il proletariato deciso a prendere le redini del progresso storico, era per i soreliani e i sindacalisti il luogo dell'azione rivoluzionaria. Spesso la teoria della violenza di Sorel è stata letta come un efficace impulso del prefascismo – ed è imperativo considerarne anche il futurismo come uno degli elementi propulsori.⁵⁷

Prezzolini, volatile nelle sue affinità filosofiche e purtroppo anche in quelle politiche, si lasciò prendere, anche se non senza riserve, dal bergsonismo diventato ormai il collante essenziale del suo pensiero eclettico. Nel 1908 pubblicò le sue riflessioni in uno scritto dal titolo accattivante: *La teoria sindacalista*.⁵⁸ Da questo momento in poi negli ambienti italiani non si riuscì quasi più distinguere fra bergsonismo e sorelianismo. Prezzolini raffigurava tutt'e due come movimenti romantici, i cui sostenitori italiani condividevano l'obiettivo comune di conquistare la società grazie a una sintesi di equità sociale e colonialismo, riferito a un'«Eritrea dorata» – già dal 1880 l'Eritrea era una piccola colonia italiana violentemente contesa. Secondo Prezzolini, Sorel deriva direttamente da Bergson, un'evidenza che lo scrittore suggerisce nel suo tipico stile polemico, da terza pagina. Vista la chiarezza ideologica e propagandistica del suo costrutto, non ha importanza il fatto che alla fine ne prenda le distanze, per innestare sulla dottrina vitalistica un hegelismo attualizzato da Benedetto Croce. In ogni modo, secondo Prezzolini questo pensiero doveva superare la prova non nella teoria ma nella prassi: «Il mito è per Sorel un'aspettativa di avvenimenti sociali, che sorge spontaneamente dal popolo, e che, anche non realizzandosi è capace di produrre in quello dei grandi movimenti. [...] Erroneo in sé, il mito è vero, in quanto produce; e la sua bontà e il suo valore sta in quello che effettua. La critica può rovinarlo, la pratica lo esalta.»⁵⁹

Ad ogni modo, *La teoria sindacalista* è stata letta anche come apologia di un certo sindacalismo e di conseguenza come l'amalgama di Bergson e Sorel, quale divenne predominante in Italia. Evidentemente, l'opera è stata recepita in tal senso dai futuristi, specialmente da Boccioni, portavoce letterario e programmatico fra i pittori. Papini, il quale mise in questione il distanziamento forzato di Prezzolini, incontrò Bergson più volte a Parigi.⁶⁰ Personalmente affascinato dal mite filosofo, Papini volle farne conoscere al pubblico italiano un testo originale, da lui stesso tradotto, il famoso saggio *Introduction à la métaphysique*, pubblicato nel 1904, in cui Bergson sintetizzava il proprio pensiero. Esso era un'anticipazione sistematica di *L'Évolution créatrice*; Papini vi aggiunse una premessa dove si distanziava dall'hegelismo crociano del suo collega redattore de «La Voce».⁶¹

Tav. 71
Umberto Boccioni
La risata, 1911
Olio su tela, cm 110,2 x 145,4
New York, Museum of Modern
Art. Dono di Herbert e Nannette
Rothschild, 1959



Nell'estate del 1911, quando gli *Stati d'animo* di Boccioni erano in lavorazione, i futuristi milanesi contattarono i fiorentini de *La Voce* ed espressero la loro ammirazione in un telegramma.⁶² Tuttavia i "vociani" non si fecero impressionare facilmente. Con Soffici avevano tra le loro file un critico che non si faceva influenzare da intenzioni programmatiche. Nel novembre dell'anno precedente, Boccioni si era già lamentato con un suo nuovo amico, Nino Barbantini, del fatto che Soffici lo avesse paragonato a figure mediocri.⁶³ Nella primavera del 1911 Soffici, rientrando da Parigi, si fermò a Milano, dove poté vedere opere della prima fase del futurismo in una esposizione all'ex-Padiglione Ricordi. Il suo giudizio fu spietato.⁶⁴ Come sopra accennato, i futuristi presero senza esitare un treno per Firenze e schiaffeggiarono pubblicamente i fiorentini nel Caffè delle Giubbe Rosse in Piazza della Repubblica. La conclusione dello scontro resta incerta: Boccioni sparse la voce che c'era stata una riconciliazione, cosa esplicitamente smentita da Soffici.⁶⁵ Anche nell'immediato seguito il critico fiorentino si confermò scettico nei confronti dei futuristi. Nella sua veste di celebre intellettuale che aveva reso noto Cézanne in Italia, Soffici metterà, infatti, a confronto in modo reciso la posizione avanzata dei cubisti con la pittura futurista troppo legata, secondo lui, al soggetto e, tutto sommato, ancora tradizionale. Di conseguenza, nell'autunno del 1911 Boccioni, Carrà ed altri compagni di lotta si precipitarono in fretta a Parigi per aggiornarsi sulle ultime conquiste delle avanguardie.⁶⁶

Questo confronto era stato particolarmente doloroso per loro, dato che Soffici aveva intanto riconosciuto in Medardo Rosso, uno scultore emigrato in Francia, il fondatore di una percezione affettiva e allo stesso tempo fugace, determinante nella fase di passaggio dall'impressionismo all'arte moderna.⁶⁷ Nel maggio del 1910, Soffici aveva difatti allestito a Firenze una mostra spettacolare con opere importanti dell'impressionismo raggruppate attorno alle sculture di Rosso.⁶⁸ I futuristi da parte loro erano più che disposti ad assorbire questa filiazione storica, funzionale a una italianizzazione dell'impressionismo. Nel biennio 1912-13, Boccioni come scultore

Fig. 12
Carlo Carrà
Studio per *I funerali dell'anarchico
Galli*, 1910
Pastello su cartoncino, mm 580 x 870
Collezione privata



e autore di un manifesto della scultura futurista farà, infatti, richiamo a Rosso.⁶⁹ La contesa venne condotta in modo ancora più radicale già nello scorcio del 1911. Il fatto che Boccioni e Carrà quello stesso anno avessero tentato di accogliere gli insegnamenti del cubismo servì a ben poco: Guillaume Apollinaire fu indotto da Soffici a stroncare la mostra alla galleria Bernheim-Jeune del febbraio 1912, nella quale Boccioni aveva esposto l'ultima versione degli *Stati d'animo*.⁷⁰ Solo in seguito, quando i futuristi ebbero conquistato il ruolo di avanguardia sulla scena artistica italiana, anche Papini e Soffici si convertirono al futurismo e contribuirono in modo decisivo al movimento con opere letterarie e pittoriche.⁷¹

Evidentemente, Boccioni e Carrà avevano già provato, nella formulazione della dottrina futurista, a ricorrere ai "vociani" e a costruirsi la propria forma di vitalismo. Come si evince dalle sue lettere, dove cita solo sporadicamente il nome del filosofo, dapprima Soffici fu poco influenzato dal bergsonismo. Per i futuristi, fu facile evitare Soffici e servirsi alle sue spalle dei bergsoniani dei circoli fiorentini, senza però rendere pubbliche le proprie fonti. Da parte sua, Marinetti fece riferimento in modo esplicito a Bergson solo occasionalmente, seppur già ne *Le Futurisme* pubblicato in francese nel 1911.⁷²

4. Una risata e uno sciopero generale: esempi per il dissolversi nella comunità affettiva

Boccioni, dopo essere entrato in contatto con il cubismo, non rielaborò *La città sale*, opera principale della prima fase futurista.⁷³ D'altra parte, allo stesso modo degli *Stati d'animo* mise mano a un altro quadro, *La risata*, ma non così radicalmente da modificarne il soggetto nei suoi tratti fondamentali (Tav. 71). L'opera era stata preceduta da un soggetto polare, *Il lutto* (1910, Fig. 11), esposto, nel dicembre-gennaio 1910-11, all'Esposizione annuale della Famiglia Artistica a Milano, e descritto dal cronista de «La perseveranza» come una tela con «Donne piangenti, mani contratte dal dolore, una bara sollevata che si allontana e crisantemi intorno».⁷⁴ Un altro recensore ne parla come di una tela facente parte di un'«opera completa e



Fig. 13
 Carlo Carrà
I funerali dell'anarchico Galli, 1910-11
 Olio su tela, cm 198,7 x 259,1
 New York, Museum of Modern Art.
 Acquistato tramite il lascito Lillie P.
 Bliss in scambio

ciclopica sulla vita della città moderna».⁷⁵ *La risata*, concepita dunque per tale ciclo, fu presentata nell'aprile 1911 alla citata Prima Esposizione Libera d'Arte a Milano e venne poi modificata integrandovi l'idioma cubista. In quell'occasione, un atto di vandalismo contro questa tela fu commesso in modo particolarmente insensato, come annota ironicamente un articolo di giornale: «Siamo nella sala dei Futuristi, all'Esposizione d'Arte Libera, negli ex-locali della Ditta Ricordi. Due cittadini ammirano un quadro dalle violente chiazze di carminio. “Più libera di così l'arte della pittura non potrebbe essere”. “Oh, no, lo potrebbe essere ancora di più... Vedi: così”. Ed un dito si allunga sulle chiazze rosse, ancor fresche e striscia poi sulla tela segnando ghirigori ed arabeschi. “Ecco – osserva – il quadro è più completo, per lo meno alla mia libertà artistica piace di più”.»⁷⁶

Per quanto riguarda la rielaborazione della tela, gli storici dell'arte non sono giunti a una conclusione univoca: ci si è chiesti se Boccioni nell'autunno del 1911, dopo aver conosciuto il linguaggio figurativo cubista a Parigi, abbia dipinto la tela ex novo o solo cambiato alcuni dettagli.⁷⁷ È quasi impossibile dare una risposta a questa domanda, sebbene si possa constatare che il soggetto rimase sempre lo stesso. Ciò si può desumere dalla descrizione fornita da una recensione pubblicata nel maggio 1911 da Barbantini, il quale, come risulta evidente da uno scambio di lettere, era già amico di Boccioni dall'estate del 1910.⁷⁸ Il testo potrebbe riferirsi alla *Risata* come si presenta oggi. L'autore attribuisce alla risata della donna protagonista del quadro la stessa efficacia che apprezzava anche nelle strategie della pittura futurista: «Raffi-

gura un gruppo di femmine e di viveurs che conversano molto allegramente intorno ad una tavola di caffè mentre una delle donne, che sono tutte vestite bizzarramente, prorompe in una risata scrosciante e questa si comunica intorno. La scena è vista con acutezza e rappresentata con una pittura di efficacia irresistibile: l'effetto è in gran parte dovuto alla violenza del colore, al ravvicinamento accecante di toni fortissimi e luminosi: nel centro del gruppo un'enorme piuma gialla sembra un fuoco d'artificio.»⁷⁹

Nel prologo del catalogo della mostra alla Sackville Gallery a Londra, dove l'esposizione itinerante futurista del 1912 fece tappa in marzo, Boccioni descrive il soggetto in modo analogo, facendo però soprattutto riferimento alle strategie della simultaneità ispirate dai cubisti. Ciò fa ipotizzare che la tela sia stata rielaborata, di modo che tali tecniche passassero in primo piano: «I personaggi sono studiati da tutti i lati, devono vedersi sia gli oggetti davanti sia quelli dietro, perché tutti presenti nella memoria del pittore, così che il principio dei raggi di Roentgen viene applicato all'immagine.»⁸⁰

La metafora dei raggi X, a mio avviso, non allude a percezioni di qualità auratiche e nascoste, ma alla propagazione, visibile solo nelle sue manifestazioni, dello stato affettivo centrale, quello dell'attacco di ilarità mostrato nella scena: la risata scrosciante si rivela contagiosa per le altre figure e modella anche lo stile del pittore, tanto che alla fine le persone ridenti sono attraversate da un'emozione condivisa e collettiva – tutto ciò nel ricordo del pittore che ha vissuto questa scena. L'effetto non colpisce soltanto le figure del quadro ma da lì si estende al pubblico – tanto da aver indotto uno degli spettatori a fare qualche scherzetto con la tela ancora umida. È stato sempre riconosciuto che Boccioni possa essere stato ispirato dal saggio *Le Rire*, pubblicato nel 1900 da Bergson. Il filosofo vi aveva fatto confluire diversi approcci interpretativi per il fenomeno generale del riso. Da una parte, lo definisce come reazione alla ripetizione meccanica di un'azione abitudinaria in situazioni inappropriate. Questa teoria ricorda gli effetti *slapstick* nei film dei Lumière, come per esempio in *L'innaffiatore innaffiato* (1895). Dall'altra, vede il riso come un fenomeno di carattere fondamentalmente sociale: la comunità punisce in questo modo i comportamenti che contraddicono gli atteggiamenti accettati dalla collettività. Per questo considera la vanità, benché essa stessa non sia ridicola, come fonte principale di qualsiasi situazione risibile. Infine Bergson riscontra nella risata un fenomeno dell'intelligenza, quindi non dell'intuizione, che sola riesce ad avvedersi immediatamente della vitalità che pervade ogni cosa. Nella sua filosofia l'intelligenza, che egli pone in una relazione strumentale alla vita, si fa per così dire collettiva tramite la risata, come censura dell'agire socialmente non compatibile.⁸¹ Il quadro di Boccioni ne tiene conto: gli schizzi preparatori documentano che sulla sedia Thonet in primo piano era previsto un uomo;⁸² il vortice del movimento intorno al boa giallo evidenzia che al suo posto bisogna, invece, immaginare una donna. Questa, però, a differenza dell'uomo concepito inizialmente, non è tracciata, ma solamente implicata dal boa giallo. Piuttosto, l'osservatore deve essere risucchiato da questo vortice e vivere l'intera scena dall'interno del quadro, in modo da diventare tutt'uno non solo con la donna ma con tutto l'evento. Nella figura vista di schiena o piuttosto nel suo sostituto, cioè il boa giallo, l'io viene quasi annullato per diventare un'identità collettiva che, per così dire, vive questa risata. Lo sguardo trova un ancoraggio nel viso da bambola della matronale protagonista al centro della composizione: in ciò la risata viene però meno individualizzata che riassunta in modo quasi emblematico. Come Boccioni aveva fatto nella *Risata*, Carrà rielaborò sulla tela originale la scena di una rivolta, avvenuta in occasione del funerale di un anarchico, ricorrendo ai

mezzi pittorici dei cubisti, che impiegò in modo soprattutto espressivo (Fig. 13). Un disegno preparatorio dà un'idea dell'aspetto della composizione prima della rielaborazione (Fig. 12). Anche in questo quadro si tratta di affetti contrapposti, non però a proposito di una risata censurante, ma di uno scoppio di violenza collettiva. Nelle sue memorie, Carrà colloca il funerale dell'oscuro anarchico nel 1904. Era l'anno in cui i sindacalisti anarchici insieme ai socialisti attraverso la proclamazione di uno sciopero generale avevano tentato di rovesciare il governo liberale di Giovanni Giolitti, malgrado questi fosse stato disposto a trattare sulle richieste in ambito sociale nel contesto di una politica di piccoli passi. Giolitti non cedette alla tentazione della repressione, uscendo così rafforzato dalla rivolta.⁸³

Come ha mostrato Alessandro del Puppo, Carrà non dipinse, come sostenuto nella sua autobiografia, una scena del famoso sciopero, ma un effimero scontro di strada che aveva avuto luogo nel 1906.⁸⁴ Durante uno sciopero alla ditta Macchi, situata a Milano in via Farini, era morto in un tragico incidente l'anarchico Angelo Galli; un custode gli aveva tirato contro un coltello. Durante il funerale, il corteo aveva deviato dall'itinerario stabilito dalla polizia; di conseguenza poliziotti a cavallo, armati di manganelli, erano avanzati contro i dimostranti chini sopra alla bara. Nel quadro-manifesto rielaborato da Carrà secondo il lessico cubista, questo scontro viene spezzato dai raggi di luce geometrizzanti provenienti dai fari di un tram, più facilmente riconoscibili nel disegno. Nella tela tutto collassa con movimenti concentrici verso la bara rossa al centro. E di nuovo lo spettatore viene costretto a provare un'empatia partecipante. Il fatto che Carrà abbia scelto come soggetto di quest'opera programmatica una rivolta, facilmente associabile al noto evento storico dello sciopero generale nel 1904, si adatta bene al punto principale del programma futurista, alla luce della particolare ricezione di Bergson: in effetti l'artista collegò diverse esperienze di sciopero ad un'esperienza di violenza collettiva, innalzata a mito da Sorel, nella quale la libertà individuale poteva trovare ormai il solo garante e persistente ancoraggio.

Carrà organizza attorno alla fonte di luce elettrica una bolla, una camera dell'eco affettiva. Così facendo crea un'arte che rafforza la coesione dei rivoluzionari? Oppure crea un'arte che indirettamente fa propaganda per un irrazionalismo, che sarà presto professato dai nazionalisti intenti a conquistare in Libia la "quarta sponda"? Di nuovo un quadro d'esposizione è realizzato in modo tale da prendere possesso dell'immaginazione dello spettatore, nella cui coscienza l'avvenimento pittorico e virtuale si sostituisce alla realtà di due scioperi, per completarsi finalmente nella fantasia collettiva come opera d'arte totale. Osservando l'opera, lo spettatore si fonde, come nel caso dell'evento reale, con gli altri presenti e insieme tutti si dissolvono nei loro affetti collettivi. Tramite tale sconfinamento, il pubblico, come anche gli scioperanti, si definisce fondendosi in una massa, sede deputata della rivoluzione artistica promulgata nel manifesto di Marinetti. Solamente attraverso la concorde partecipazione all'emozione comune, nella visione del corpo collettivo, l'individuo (che ormai non è più tale) si può avvedere di una libertà per la quale deve pagare il prezzo dell'abbandono esaltato del sé.

5. Stati d'animo e comunità affettive

Formazione dell'io attraverso l'abbandono del sé? Senza dubbio si può intendere il futurismo anche come esperimento di una soggettivazione dell'individuo in reti complesse e diverse, come quelle dell'arte e della politica rivoluzionaria. Come tutti

i campi di pratica sociale anche queste reti vengono costantemente ricostituite dagli agenti, tanto da rendere possibile valutarle nell'insieme come "società" solamente tramite un'astrazione, di per sé problematica. Come manifesto di una nuova formazione sociale e di una classe che andava nuovamente *constituendosi*, il *Quarto Stato* di Pellizza (Fig. 4) era il programmatico termine di confronto dal quale i pittori futuristi intesero distaccarsi quando cercarono di catturare il potere *destituente* – per utilizzare un termine di Agamben – dell'affettività collettiva nell'immagine (Tav. 71, Fig. 1). Gli *Stati d'animo* di Boccioni (Tavv. 73-75; Figg. 8-10) e il suo sogno di una pittura con gas colorati anticipa, per certi aspetti, la socializzazione affettiva indotta oggi dai social media. Ancora nel 2011 ci si aspettava dal world wide web, con gli eventi sulla Piazza Tahrir al Cairo e il loro seguito, l'emancipazione dell'Oriente verso forme occidentali di democrazia. Pochi anni dopo, il web è stato ritenuto responsabile della propaganda del sedicente Stato Islamico e della diffusione del populismo di destra. Oggi sono già evidenti gli effetti sociali e politici dei nuovi media, come per esempio nel caso di Facebook che si finanzia tramite la pubblicità e tende meno a trasmettere informazioni che ad attirare l'attenzione e il consenso affettivo dei singoli, agenti quali membri di una collettività emotiva.

Il futurismo, come anche le considerazioni di Sorel sulla violenza e, parzialmente, anche l'interpretazione nazionale-spiritualistica di Bergson, occupano un posto nella storia del fascismo. Ma il futurismo fa pure parte di un'avanguardia che sperimenta in modo rivoluzionario non solo con l'arte, ma anche con la sociabilità e la formazione dell'io – e persino con la coesione sociale. Che si tratti dunque dell'arte del periodo delle avanguardie o dei social media contemporanei, questo gioco viene e veniva giocato non a dispetto dei rischi ma a causa di essi, animato dalla "brama dell'affetto". La socializzazione rimane mediale, piacevole – e pericolosa.

Ringrazio Dorotea Lorenz, Federica Sani e Maria Grazia Messina per la traduzione e per aver reso il testo in un italiano adeguato.

1. Poggioli 1962; Bürger 2017.

3. Schatzki 1996.

5. Ott 2015; Raunig 2016.

7. Angerer 2007.

2. Zimmermann 2006.

4. Zima 2010.

6. Ott 2015; Raunig 2016.

8. Ott 2010.

9. Agamben 2014.
10. Per un testo classico sulla tesi che la tardiva industrializzazione abbia facilitato la nascita di regimi totalitari a causa dell'accumulazione del capitale guidata in gran parte dallo stato, si veda Gerschenkron 1962 e anche Polsi 2003.
11. Fondamentale Berghaus 1966, in particolare pp. 59-62; per una visione generale si veda Gentile 2009, pp. 3-49. Ulteriori precisazioni riguardo al rapporto tra Marinetti e Bergson in Ialongo 2015.
12. Scotti 1976, pp. 13-77; Gerard, Kline e Sklarew 2000, in particolare il passo su *Novecento*.
13. Descrizioni molto dettagliate della situazione socio-economica dell'epoca e testimonianze delle dispute coeve si trovano in Jacini 1883 e 1884 ed. 1976. *L'Inchiesta agraria* a cui contribuirono i responsabili locali come sindaci, insegnanti, prefetti ecc. costituisce una fonte finora non ancora abbastanza esplorata.
14. Scotti 1974.
15. Scotti 1986, pp. 356-362.
16. Scotti 2007a.
17. Scotti 1986, pp. 363-365, 375-380, 389-390, 408-412.
18. Cena 1902 ed. 1968.
19. Per il rapporto fra il *Quarto Stato* di Pellizza e *L'ultima cena* di Leonardo si veda Zimmermann 2006, p. 249. Per l'importanza della secolarizzazione nell'Ottocento di idee religiose sulla liberazione escatologica, si veda Hofmann 1960. Per la sostituzione dei rituali cattolici nel movimento dei lavoratori italiani: Porciani 1997.
20. Bordes 1983.
21. Beauvais 1989.
22. Su Beuys e l'Italia si veda il recente Stutzer 2016b.
23. Schneede 1994; Hulten 1986.
24. Per l'autoritratto di Boccioni si vedano G. Ballo in Milano 1982-83, p. 325; A. Scotti, *Boccioni: uno e cento. Ritratti e autoritratti prefuturisti* e A. Negri, *Boccioni e la scena urbana. Dall'autoritratto a Elasticità* in Milano e Rovereto 2016-17, pp. 108-117, 118-125. L'idea compositiva dell'autoritratto di Boccioni è paragonabile con il *Ritratto di Konstantin A. Sjunnerberg* di Mstislav Dobužinskij (olio su tela, cm 63,3 x 99,6, Mosca, Galleria Tret'jakov), si veda Rosci 1984.
25. Raulff 2015.
26. F.T. Marinetti, *Fondazione e manifesto del futurismo*, in Marinetti 2005, pp. 7-14, qui p. 7; traduzione tedesca con utili commenti in Boccioni 2002, pp. 205-214, qui p. 206.
27. Martin 1968, p. 86. A proposito della *Città sale*: Fergonzi 2003, pp. 143-154 (scheda che commenta uno schizzo, ma dà una presentazione completa dello stato della ricerca). Si veda anche Calvesi e Dambruoso 2016, p. 418, n. 607 (con bibliografia precedente). U. Boccioni, *Manifesto dei pittori futuristi*, in Boccioni 1971, pp. 3-7.
28. Manifesto del simbolismo di Jean Moréas in Dorra 1994, pp. 150-152. A proposito di altri testi con carattere di manifesto: Illouze 2005.
29. Vedi Richter 1969, p. 192.
30. Boccioni 1971, p. 9; e Boccioni 2002, p. 222.
31. Marinetti 2005, p. 11.
32. Previati 1906; Schiaffini 2002, pp. 11-41.
33. Gunning 1995, pp. 111-121.
34. Henri Bergson nel quarto ed ultimo capitolo di *L'Évolution créatrice* (Bergson 1907 ed. 1970, pp. 726, 753) aveva contestato la «*illusion cinématographique*» del pensiero; ciò può possibilmente essere il fondamento della posizione scettica dei futuristi rispetto al cinema.
35. Berghaus 1996, pp. 59-61, 68-69; Valerio 1996, pp. 98-164.
36. Hager 1939. Decisivo è il fatto che la raffigurazione di eventi contemporanei avvenga tramite lo strumento del quadro d'esposizione. Vedi anche Athanassoglou-Kallmyer 2010, e Germer e Zimmermann 1997.
37. L. Bénédite, *Charles Cottet*, in «*Art et Décoration*», aprile 1904, p. 101, cit. in Cariou 1988, pp. 65-69. La bibliografia corrente afferma che il trittico è stato esposto per la prima volta al Salone del 1898; il catalogo però non ne fa menzione. Cfr. Parigi 1898, e Lemoine 2004, p. 677.
38. Parigi 1900, p. 38.
39. Cfr. la fine della conferenza di Boccioni del 29 maggio 1911. Il manoscritto della Getty Research Library è trascritto e commentato in Schiaffini 2002, pp. 160-170.
40. Si veda in questo catalogo a pp. 230-234 per un approfondimento sulla prima versione degli *Stati d'animo*.
41. Calvesi e Dambruoso 2016, *Stati d'animo II*, p. 436, n. 670; p. 436, n. 672; p. 437, n. 674.
42. Soffici 1911, cit. in Richter 1969, p. 192.
43. A proposito delle «*schiaffate*» tra i vociani fiorentini e i futuristi milanesi al *Caffè delle Giubbe Rosse* a Firenze si vedano Martin 1968, p. 110, e Adamson 1993, pp. 148-149.
44. Kahnweiler 1920. Cfr. Zimmermann 1999, pp. 225-280.
45. Zurigo et al. 1983.
46. La simultaneità diventa punto programmatico centrale solo nel 1912: Boccioni 1971, pp. 13-21; Boccioni 2002, pp. 226-237.
47. Antliff 1993; Azouvi 2007.
48. Riguardo a Prezzolini e Papini in *Il Leonardo e La Voce*: Adamson 1993, pp. 52-152.
49. Richter 1969; Adamson 1993.
50. Prezzolini 1904, p. 25.
51. Bergson 1889 ed. 1970.
52. Prezzolini 1904, p. 25.
53. Bergson 1907 ed. 1970.
54. Bergson 1897 ed. 1970. Inoltre Worms 2007.
55. Bergson 1907 ed. 1970, pp. 494-500, 708-724.
56. Sorel 1908 ed. 1969. Per l'effetto in Italia Antliff 2007, pp. 63-110.
57. Antliff 1993, pp. 135-167.
58. Prezzolini 1909.
59. Prezzolini 1909, p. 235
60. Papini e Prezzolini 2003, pp. 303-304
61. Bergson 1903 ed. 1970; Bergson 1909.
62. Il 19 maggio 1910 su «*La Voce*» (n. 23, p. 324), pubblicò un telegramma dei futuristi milanesi: «*Malgrado note ostilità vostri amici Voce contro futurismo noi conoscendo vostra coraggiosa campagna per grande Medardo Rosso e per risveglio arte italiana [...] sentiamo esprimervi nostra fraterna ammirazione*» Cit. da Martin 1968, p. 57.
63. Boccioni 2009, pp. 22-23.
64. Ardengo Soffici, «*Arte libera e pittura futurista*», in «*La Voce*», 25, 22 giugno 1911, p. 597: «*Sciocche e laide smargiassate di poco scrupolosi messeri, i quali vedono il mondo torbidamente, senza senso di poesia, con gli occhi del più pachidermico maialaio d'America*»; simile è la posizione espressa da Guillaume Apollinaire nella rubrica *Anecdotes* sul «*Mercure de France*», 16 novembre 1911, cit. in Richter 1969, p. 192. Vedi anche Martin 1968, pp. 80-81.
65. Martin 1968, pp. 80-81; Richter 1969, p. 194.
66. Martin 1968, p. 110.
67. Zimmermann 1998, pp. 517-527.
68. A. Soffici, *L'impressionismo a Firenze*, in «*La Voce*», 23, 19 maggio 1910, p. 293-303; poi in Soffici 1959, pp. 293-309. Inoltre: Rodriguez 1994.
69. U. Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista*, 11 aprile 1912, in Boccioni 1971, pp. 23-30; *Pittura e scultura futuriste. Dinamismoplastico*, 1914 in *Ibid.*, pp. 75-204.
70. «*En réalité, les peintres futuristes ont eu jusqu'ici plus d'idées philosophiques et littéraires que d'idées plastiques*», G. Apollinaire in *Le Petit Bleu*, 9 febbraio 1912, ora in Apollinaire 1960, p. 215. Questo giudizio ostacolò un confronto serio con il futurismo al di fuori dell'Italia, ad esempio in Germania, ben oltre il periodo del formalismo.
71. Adamson 1993, pp. 153-203.
72. Marinetti 1911; la maggioranza dei testi furono tradotti in *Guerra sola igiene del mondo*, Milano 1915, poi in Marinetti 2005, pp. 233-341: «*Crediamo con Bergson che la vie déborde l'intelligence, cioè straripa, avviluppa e soffoca la piccolissima intelligenza. Non si può intuire il prossimo futuro, se non collaborandovi col vivere tutta la vita. Da ciò il nostro violento e assillante amore per l'azione*» (p. 331). Vedi Berghaus 1996, pp. 15-46, 52-59; Cacciari 2010.
73. Carrà 1970, pp. 87-88, n. 26.
74. *L'esposizione della Famiglia Artistica*, in «*La Perseveranza*», 20 dicembre 1910, cit. in Ballo 1982, p. 113 e in Calvesi e Dambruoso 2016, p. 422.
75. A. Teglio, *Ritratti a penna. Umberto Boccioni*, in «*Il Panaro*», Modena, 19 marzo 1911, cit. in Calvesi e Dambruoso 2016, p. 422.
76. In «*La Perseveranza*», 7 maggio 1911, cit. in Calvesi e Coen 1983, p. 384.
77. Coen 1988, pp. 107-109
78. Boccioni 2009, p. 20.
79. Barbantini 1911 ed. 1983, *L'esposizione libera di Milano*, in «*L'avvenire d'Italia*», 19 maggio 1911, cit. da Calvesi e Coen 1983, p. 385.
80. Cit. in Calvesi e Dambruoso 2016, p. 424.
81. Bergson 1900 ed. 1970.
82. Calvesi e Dambruoso 2016, pp. 425-426 (otto disegni preparatori).
83. Gentile 1977, pp. 51, 93-101.
84. Carrà 2002, pp. 43-44; Del Puppo 2010; Zimmermann 2013.