

Luci e ombre del Futurismo



Atti del Convegno internazionale

a cura di Antonio Gasbarrini - Novella Novelli

quaderni di *Bérénice*

13





Quaderni di *Bérénice*

RIVISTA QUADRIMESTRALE
DI STUDI COMPARATI E RICERCHE SULLE AVANGUARDIE

Diretta da
Gabriel-Aldo Bertozzi



Angelus Novus Edizioni


Bérénice aderisce al CRIC



© Copyright 2010 Angelus Novus Edizioni - L'Aquila

Immagine di copertina:

Giacomo Balla, *Compenetrazioni iridescenti radiali* [*Vibrazioni prismatiche*], 1913-1914, tempera su cartone, cm. 41,8x54,3, [GAM, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino].

Finito di stampare nel mese di dicembre 2010
presso  Editoriale Eco srl - S. Gabriele (TE)
Tel. 0861.975924 - E-mail: tipografia@ecosangabriele.com

Luci e ombre del Futurismo

Atti del Convegno internazionale

LUSPIO

Libera Università degli Studi per l'Innovazione e le Organizzazioni

Roma 27-28 ottobre 2009

A cura di

Antonio Gasbarrini - Novella Novelli

*Il Convegno e il presente volume sono stati realizzati con il contributo
dell'Istituto di Studi Politici "San Pio V" e del Comune di Roma
(Assessorato alle Politiche Culturali e Organizzazione)*

Enti sostenitori



Patrocinio morale



INDICE

Antonio Gasbarrini - Novella Novelli	<i>Luci e ombre del Futurismo.</i>	
	<i>Presentazione</i>	pag. 7
Gino Agnese	<i>L'avventura di Boccioni. Frammenti inediti</i> »	13
Simonetta Bartolini	<i>Il Futurismo e «Lacerba»</i> »	21
Simona Cigliana	<i>L' "ottimismo artificiale" di F. T. Marinetti come chiave del mito dell'infinito divenire . .</i> »	39
Leonardo Alaeddin Clerici	<i>Lampada di moschea & dimensione gnostica di F. T. Marinetti</i> »	61
Matteo D'Ambrosio	<i>Svegliatevi, studenti d'Italia! Il Futurismo e la gioventù</i> »	67
Antonio Del Guercio	<i>Metafisica vs. Futurismo</i> »	97
Domenico Del Nero	<i>Intonare il rumore: note sulla musica futurista</i> »	103
Tullio De Mauro	<i>Parole futuriste</i> »	119
Matilde de Pasquale	<i>August Stramm tra Espressionismo e Futurismo</i> »	125
Giovanni Dotoli	<i>La rivoluzione del Futurismo</i> »	145
Héctor Febles	<i>Dal futurismo alle avanguardie poetiche ispano-americane</i> »	157
Franco Ferrarotti	<i>Le avanguardie nel contesto sociale: il caso del Futurismo</i> »	165
Giovanni Fontana	<i>Testo, gesto, voce. La performance futurista</i> »	181
Antonio Gasbarrini	<i>Filippo Tommaso Marinetti: fondatore dello Squadrisimo (1919) & epico cantore del "Quarto d'ora di poesia della X Mas" (1944)</i> »	197
Giordano Bruno Guerri	<i>Vita di Filippo Tommaso Marinetti</i> »	219
Giovanni Lista	<i>Il Futurismo in quanto Futurismo</i> »	229
Novella Novelli	<i>Il "rayonnement" del Futurismo nella stampa francese (1909-1914)</i> »	261
Germana Orlandi Cerenza	<i>Il Nunisme di Pierre Albert-Birot e il Futurismo italiano</i> »	329
Giuseppe Parlato	<i>Velocità e ruralismo. Due miti dell'Italia fascista</i> »	347
Antonio Picariello	<i>Futurismo + magia + colonialismo francofono</i> »	357
Ion Pop	<i>L'Avanguardia romena e il Futurismo</i> »	371
François Proïa	<i>Omaggio a Mario Verdone</i> »	383
Luciano Romoli	<i>Futurismo 1909-2009. Cento anni-luce Videometaphore e riflessioni da Balla a Vita futurista</i> »	391
Marcello Veneziani	<i>Un grande futuro alle spalle</i> »	409

RINGRAZIAMENTI

Un ringraziamento va all'Ateneo, nelle persone del Magnifico Rettore, Prof. Giuseppe Acocella e del Presidente del Consiglio di Amministrazione Prof. Antonio Nicola Augenti, per il supporto morale e scientifico. Al Presidente dell'Istituto di Studi Politici "San Pio V" di Roma e all'Assessore alle "Politiche culturali e Comunicazione" del Comune di Roma, Dott. Umberto Croppi, che hanno permesso la realizzazione del Convegno e la pubblicazione dei presenti Atti. Alla Facoltà di Interpretariato e Traduzione della LUSPIO, al Preside Prof. Francisco Matte Bon e a tutti coloro che hanno partecipato attivamente. Un grato e sentito ringraziamento va ai colleghi del Comitato Scientifico (Simonetta Bartolini, Matilde de Pasquale, Antonio Gasbarrini, Antonio Iodice, Novella Novelli, Giuseppe Parlato) e al Comitato Organizzatore (Dott. Marco Scollo Lavizzari e Dott. Mario Selvaggio).

Ai numerosi e prestigiosi organismi per il patrocinio morale: Regione Lazio, UNESCO, Ambasciata di Francia (Consigliere culturale Bruno Aubert), Società Universitaria per gli Studi di Lingua e letteratura Francese (Presidente Prof. Sergio Cappello), "Association des Membres de l'Ordre des Palmes Académiques – Paris", alla Delegazione del Québec di Roma (Dott.ssa Daniela Amalia Renosto). Un particolare ringraziamento inoltre all'Istituto di Skriptura (Bruxelles, Istanbul) presieduto da Leonardo Alaeddin Clerici, nipote di F. T. Marinetti, per la sua partecipazione e per la documentazione sul Futurismo di cui ha fatto dono alla nostra Biblioteca. A tutti i relatori per il loro alto contributo scientifico.

Un sentimento grato va alla Prof. Matilde de Pasquale per la sua assidua collaborazione e generosa disponibilità.

Grazie, infine, agli studenti e a tutti i partecipanti la cui presenza massiccia alle dense giornate futuriste, è stata indicativa dell'interesse e dei persistenti stimoli ancor oggi provenienti dal "primissimo" Movimento d'avanguardia, seppur "Centenario"...

LUCI E OMBRE DEL FUTURISMO

Presentazione

di ANTONIO GASBARRINI - NOVELLA NOVELLI

Antiaccademico, e per certi versi irriverente se non debordante, il Convegno *Luci e ombre del Futurismo* tenuto nell'ottobre dello scorso anno in occasione del Centenario, pur se ha sciolto qualche nodo, più d'uno ne ha intrecciati. Le luci, alla fin fine, nelle 24 relazioni hanno sopravanzato di gran lunga le ombre. Non solo di carattere ideologico, ma anche estetico. I contorni della separazione cromatico-allegorica, però, non sono stati mai netti. Anche le penombre, in buona sostanza, hanno ricevuto il crisma di una loro dignità teoretica.

Da queste ultime bisognerà partire per approfondire, nell'immediato, ricerche più sistematiche di quelle proposte, spesso penalizzate dal risicato spazio tipografico utilizzato dall'autore. La media più corposa dei vari testi è di 15-20 pagine. Si oscilla poi da un minimo di 5-6 ad un massimo di circa 70, con valori intermedi attestati sulla trentina. Non è stata certo la lunghezza dello scritto a garantire una maggiore o minore qualità del contributo. All'apparente disomogeneità compositiva, è corrisposta, fortunatamente, un'alta, a tratti altissima tensione "investigativa".

Gino Agnese e Giorgio Giordano Bruno Guerri hanno tratteggiato, con rara efficacia sintetica, alcuni aspetti poco conosciuti delle biografie dei due principali protagonisti della prima ed ultima ora: Boccioni e Marinetti. Il primo basandosi su documenti inediti che hanno rivelato – con il *medium* fabulatorio di una storia d'amore maturata a Parigi con Augusta Popoff, il successivo viaggio in Russia e la nascita del figlio Pietro (1906-1907) – risvolti significativi della sua più importante esperienza formativa. Il secondo, con la spumeggiante prosa che lo contraddistingue, mettendo in rilievo i cruciali passi-cesura della movimentata biografia marinettiana, conclusasi esistenzialmente, ma anche simbolicamente, con l'epitaffio della lapide di una dimessa

tomba al cimitero di Milano: “Filippo Tommaso Marinetti. Poeta”.

Antonio Picariello, sempre a livello biografico, ne sottolinea opportunamente l'*imprinting* Nord Africano assimilato nella città natale di Alessandria d'Egitto, *imprinting* che diverrà attrattore fatale di quella primordiale, ma non arcaica, energia magica, ludica ed esoterica che caratterizzerà il tratto più significativo del Futurismo eroico.

Chi meglio di uno dei più profondi conoscitori e studiosi del fondatore del Futurismo, il nipote Leonardo Alaeddin Clerici, poteva trattare in modo così inusuale la misconosciuta iperdimensione gnostica del padre dell'Avanguardia? La funambolica, a tratti ermetica scrittura irrispettosa dei consolidati canoni linguistici, ha creato più d'un grattacapo ai curatori...

Giovanni Lista, da par suo, ha sviscerato in 15 punti i paradigmi principali della poetica futurista: partendo dal suo determinante ruolo storico svolto nell'alveo della modernità ed approdando alla poco studiata prassi estetica del “Manifesto come arte”. Una vera e propria “lezione di stile”, può ben dirsi, e non già semplici “esercizi” alla Queneau.

Di vera e propria rivoluzione del Futurismo – dalla parola all'arte totale – scrive Giovanni Dotoli, mentre Marcello Veneziani sta molto a cuore chiamare in ballo il mito prometeico del fuoco avanguardistico divorante la “gioventù bruciante” del primo Novecento. Due voci sintonizzate sull'onda lunga della persistente fortuna di uno dei più agguerriti o meglio, guerrafondai (*absit iniura verbis*) Movimenti delle avanguardie storiche legittimate.

La conosciuta lucidità di Franco Ferrarotti gli consente di spaziare in lungo e in largo nella spinosa tematica delle avanguardie (anche contemporanee) “filmate” nel loro contesto sociale. Rilevando, per il Futurismo, la gravissima falla di un antipassatismo di maniera, data la palese incapacità di capire che la contestata tradizione si risolve in un paradosso: solo la tradizione (e non già il tradizionalismo) contiene *in nuce* i fecondanti semi dell'azzerante antagonismo iconoclasta.

Il bisturi linguistico di Tullio De Mauro viviseziona, con una galoppata filologica densa di sorprese, alcune parole-chiave della “lingua usuale” affermatasi nell’Italia in corso di industrializzazione ai primi del Novecento. Neologismi conati in buona parte dai futuristi, su cui però va a primeggiare, secondo l’insigne studioso, “l’inventività linguistica” di un genio parafuturista come Gian Piero Lucini.

Circa le più pregnanti ricadute estetiche del Futurismo nell’ambito letterario, visivo (pittura, scultura, cinema), musicale, i testi di Simona Cigliana, Antonio Del Guercio, Domenico Del Nero, Luciano Romoli e François Proïa, hanno scavato a fondo – con un’ottica ermeneutica aggiornata – le consolidate acquisizioni storiografiche illuminate spesso da accecanti lampeggiamenti.

Simona Cigliana attira l’attenzione sul progetto di romanzo *Lottimismo artificiale* di Marinetti, utilizzando al meglio gli 87 fogli del manoscritto conservato alla Yale University Library, a suo tempo espunti dai *Taccuini 1915-1921* pubblicati una ventina di anni fa. Dall’analisi delle pagine inedite emerge la visione mitico-metafisica marinettiana di un “infinito divinare” alimentato dalla trascinante “forza creatrice della parola”.

Antonio Del Guercio stronca, senza mezzi termini, il deviante trionfalismo ideologico del Futurismo rilanciato con il Centenario (“ridotto ad una messa cantata di destra”) mettendo in riga Cubismo, Futurismo e Metafisica con la giustapposizione di alcuni quadri esemplari. Ebbene. La partita mortale tra Futurismo e Metafisica (in termini di strutture innovative del linguaggio) ancora giocabile all’interno della dimensione tragica dell’intero Novecento, è a tutto vantaggio della seconda ed a totale scapito di una laterale presenza dell’avanguardia futurista.

Quanto alla musica, Domenico Del Nero riesce con una rigorosa esegesi a intonarne il “rumore di fondo”, “nobilitato”, tra l’altro, dalle sei originali famiglie “rumoristiche” di Luigi Russolo (rombi, fischi, bisbigli, stridori, per cussioni, voci di animali e uomini), feconde genitrici della *Musique Concrète* ed elettronica.

Per quanto concerne la cinematografia, due artisti addetti ai lavori (lo scienziato Luciano Romoli e l’artista François Proïa),

rivisitano la limitatissima produzione filmica dei futuristi con la lente d'ingrandimento dell'arte digitale (Romoli) e di un *Omaggio* dedicato ad uno dei più insigni studiosi del Movimento, il compianto Mario Verdone. Il testo di Luciano Romoli è parte integrante del video proiettato durante il Convengo, realizzato con un sofisticato *software* informatico di sua invenzione (l'eido-algoritmo, ovvero l'algoritmo creato con immagini iterate) che ha messo a nudo lo scarso esistente tra i "trucchetti" dinamizzatori di allora e le trasparenti vertigini spaziotemporali accessibili all'ossimorica realtà virtuale.

François Proia con pochissimi *flash* biografici dedicati al suo Maestro Mario Verdone, ricomponendo l'affascinante itinerario umano (con un Marinetti "visto da vicino", l'amicizia con i fratelli Bragaglia e con Arnaldo Ginna) e professionale (segretario redazionale della storicizzata rivista *Bianco e Nero* edita dal Centro Sperimentale di Fotografia). Questo, l'affascinante retroterra esistenziale di uno dei più acuti studiosi italiani del Futurismo, da lui sempre interpretato come un continuo gioco di specchi tra le varie discipline artistiche.

Coinvolgente, inoltre, la *performance* del poliarista Gianni Fontana tenuta dopo la nutrita relazione sulla parola-suono futurista definitivamente liberata dalla camicia di forza delle costrizioni metriche: parola-suono tratta dagli spartiti verbosivi della *Piedigrotta* di Francesco Cangiullo, riattualizzata in tutta la sua pirotecnica valenza sinestetica.

Non potevano mancare, in un Convengo trasversale quale è stato *Luci e ombre del Futurismo*, gli interventi dedicati al ruolo centrale svolto dalle riviste per la sua divulgazione in Italia e nell'intera Europa.

Simonetta Bartolini e Germana Orlandi Cerenza risfogliano, rispettivamente, le pagine più significative della fioritura *Lacerba* fondata nel gennaio del 1913 dai vociani Papini e Soffici (sopravviverà fino al n. 22 del maggio 1915), e della parigina *SIC* dell'artista-scrittore Pierre Albert-Birot (uscita dal 1 gennaio 1916 fino al 31 dicembre 1919). Autentici avamposti della scardinatrice estetica futurista vieppiù alimentata dalla palingenetica

parola guerra, *Lacerba* e *Sic* continuano ad essere ancor oggi un punto di riferimento obbligato per chiunque voglia approfondire i passaggi salienti delle acquisizioni avanguardiste del Movimento italiano e delle sue ricadute negli altri Paesi europei. A cominciare dalla Francia (il binomio Gino Severini-*Sic* costituirà infatti l'asse portante del *Nunismo* di Albert-Birot).

Lo spoglio di decine e decine di testate (giornali e riviste, dal 1909 al 1914) interessate al Futurismo in terra di Francia, consente a Novella Novella di ricomporre l'unitarietà di uno slabbato mosaico. Le cui singole tessere, sino ad oggi frantumate e disperse in mille rivoli, sono state riposizionate in una loro più consona prospettiva storica (in particolare la centralità dialettica della non sopita *querelle* intercorsa – circa la primogenitura avanguardista – tra Cubismo e Futurismo).

L'“esportazione” del Futurismo in Germania e Romania è ulteriormente trattata negli scritti di Matilde de Pasquale e Ion Pop. La studiosa italiana rende conto dell'avventura futurista nella Berlino degli anni Dieci dominata dalla figura catalizzatrice di Herwarth Walden che tra il 1912 e il 1916 pubblicherà una quindicina di Manifesti nella rivista *Der Sturm*. Secondo la fine germanista, la centralità del *Manifesto tecnico della letteratura futurista* emergerà in tutta la sua diramazione rivoluzionaria nelle modernizzate (ma sostanzialmente ‘prussiane’) liriche di August Stramm.

Dal suo canto Ion Pop fa attecchire in Romania, un po' a scoppio ritardato negli anni Venti, l'azzerante iconoclastia futurista prebellica, essenzialmente con la mediazione del gruppo *Contimporanul* e della rivista costruttivista *Integral* sulle cui pagine saranno tradotti i principali manifesti futuristi d'impronta letteraria. A suo parere per molti testi romeni ascrivibili alla modernità avanguardista, la “percentuale chimica” del Futurismo non sarà insignificante.

Molto alla larga è l'approccio alla tematica del Convengo di Héctor Febles, il quale, dalle tracce sbiadite del Futurismo nell'avanguardia d'oltreoceano (rivisitata nelle opere poetiche del cubano José Lezama Lima e del messicano José Gorostiza), fa attingere l'incipiente spinta del rinnovamento letterario negli

anni Trenta del Novecento, dal seicentesco classicismo barocco di Góngora e Sor Juana Inés de la Cruz.

Tra le luci, ombre e penombre sinora esaminate, non potevamo mancare la chiamata in causa della *vexata quaestio* Futurismo / Fascismo. Intricata problematica che sembrava definitivamente archiviata e che invece, proprio nelle due giornate di studio, ha inaspettatamente riaperto uno dei capitoli più controversi della storiografia riguardante il primo movimento dell'Avanguardia europea. Tre, le particolari angolazioni di Giuseppe Parlato, Matteo D'Ambrosio e Antonio Gasbarrini.

Partendo dall'assioma "il futurismo non è stato un'ideologia" Parlato conduce un'originale analisi sul tradimento fascista del mito futurista della velocità, che si trovò un suo coerente sbocco nelle attività sportive e agonistiche, si impiantò sul versante d'una urbanistica schiacciata dal 'contromito' fascista della ruralità (tradizione). Molto efficace l'acuto dell'autore sulla macchina-bicicletta, mussoliniano *medium* che era "riuscito a mettere d'accordo le due correnti di pensiero".

Un vorace topo d'archivio come Matteo D'Ambrosio, ripropone integralmente una quindicina di manifesti attinenti il privilegiato rapporto instaurato dai futuristi con la gioventù (studentesca, in particolare, dagli inizi degli anni Venti sino ad uno degli ultimi 'proclami' marinettiani datato 1942 ed indirizzato *Ai giovani universitari*). La salubre passeggiata cognitiva tra pagine meno note e studiate della fondazione dei Fasci futuristi in varie città italiane o dell'*Appello* di Marinetti ai militari d'Etiopia (1937), chiarisce una volta per tutte come la GUERRA sia restata "l'unica maestra autentica insieme moralizzatrice ispiratrice e tecnica dal punto di vista letterario e artistico".

Antonio Gasbarrini, infine, estremizza la responsabilità storica del Marinetti "fondatore dello squadristico" ed "epico cantore della X Mas" ricentrando alcuni momenti topici della sua ricchissima, ma troppo spesso obliterata o manipolata biografia fascista.

Con un'inquietante domanda finale: cosa ne sarebbe stato, nel pieno di una lacerante guerra civile, dell'arciconvinto sansepolcrista-repubblicano se non fosse sopraggiunta una 'salvifica' morte naturale?

L'AVVENTURA DI BOCCIONI FRAMMENTI INEDITI

di GINO AGNESE

Nuovi documenti, in gran parte pubblicati nel mio recente libro *Boccioni da vicino*, (Liguori Editore, Napoli, 2008) aggiungono altra luce a due aspetti e momenti della vicenda umana di Umberto Boccioni: aspetti e momenti che avevo cominciato a svelare in *Vita di Boccioni* (Camunia, Milano, 1990) e nel saggio “La figura di Augustus, le lettere a Busoni” (in *Sul Dinamismo*, catalogo dell’omonima mostra, Roma, 2008).

Mi riferisco alla relazione d’amore che unì Boccioni ventiquattrenne all’altrettanto giovane signora russa Augusta Popoff Berdnikoff e al sentimento patriottico dell’artista, che fece di lui un ardente soldato, fino agli ultimi istanti di vita. Dalla relazione d’amore con Augusta Popoff – moglie di un funzionario del Governo zarista, Valère Vladimiroff Berdnikoff, detto anche Sergej – nacque in Russia nel 1907 un bambino, Pietro, poi divenuto francese d’adozione, la cui foto fu trovata nel portafogli dell’artista, come attesta una lettera autografa di Amelia Boccioni che ho potuto pubblicare in *Boccioni da vicino* assieme ad immagini di quel bimbo in diverse stagioni della sua esistenza, conclusasi nel 1995 vicino Parigi. Ultimamente la figliuola di Pietro Berdnikoff ha messo a mia disposizione autografi e fotografie di grande interesse. E così quella relazione, della quale nulla si sapeva prima che io la rivelsi in *Vita di Boccioni*, appare adesso come l’evento di gran lunga più importante avvenuto nella vita di Boccioni: nel suo privato, certamente, ma con riflessi nell’arte.

Fu a seguito di quella relazione, infatti, che Boccioni visse un’esperienza straordinaria e formativa: il viaggio suo più lungo, il soggiorno in Russia tra il calare dell’estate e gli iniziali freddi del

1906. In tutta la restante vita dell'artista – dieci anni – si trovano tracce della esperienza russa. E la più sorprendente è quella che ho documentato, anzitutto per giustapposizione, ancora in *Boccioni da vicino*: la derivazione (quasi un calco) del dipinto "Tre donne" dalla "Trinità", la celebre icona di Rublev.

Quanto al sentimento patriottico di Boccioni, le mie ricerche recenti hanno definitivamente annullato la fantasiosa storia che l'artista in ultimo si fosse pentito d'essere tornato soldato e avesse rivisto, e rifiutato, le convinzioni che alla vigilia della "grande guerra" fecero di lui un esponente dell' "interventismo". Non vi sono più dubbi, ormai, che quella fantasiosa storia fu originata da un fraudolento *collage* di lettere di Boccioni compiuto dal maestro Busoni, l'insigne musicista, un grande amico dell'artista, ma altresì un uomo sconvolto fin dentro le più riposte fibre dal fatto che le sue due patrie – la nativa Italia e l'adottiva Germania – si dilaniassero nell'immane conflitto, che perciò avversava.

A ulteriore testimonianza del sentimento di Boccioni, c'è adesso un documento che fatalmente è datato al giorno stesso della tragica caduta da cavallo: il 17 agosto 1916, quando aveva trentaquattro anni. È una lettera autografa di Raffaele Cadorna, giovane ufficiale, figlio del comandante in capo delle forze combattenti italiane, Luigi Cadorna. E in questa lettera tra l'altro conferma ancora una volta il contrario della favola d'un Boccioni convertitosi in ultimo alle file di quanti furono contrari alla guerra e alla liberazione delle "terre irredente". Infatti si legge, nella missiva, che Boccioni si raccomandò per essere strappato alle retrovie ed essere inviato senza indugi alla linea di combattimento.

Era in realtà la vita della retrovia in cui si trovava – e cioè l'acquantieramento del 38° Reggimento d'Artiglieria da Campagna, alle periferie di Verona – quella vita da cui "voleva uscire", come scrisse al maestro Busoni; e nient'affatto la vita del soldato combattente, che invece desiderava. E ben si può capire che, dopo settimane e settimane di pesanti addestramenti e di fatiche umilianti, seguenti alla sua scelta di rifiutare il posto di scrivano in fureria, che subito gli era stato offerto dall'ufficiale comandante,

egli volesse battersi in prima linea e sfuggir e al lavoro di pulizia della stalla e dei cavalli (era un Reggimento che si valeva di cannoni da 75, ippotrainati), alle marce d'addestramento, allo smontaggio e rimontaggio dei "pezzi": tutte incombenze che toccavano a commilitoni più giovani di lui di almeno dieci anni, in prevalenza robusti ragazzotti reclutati nei distretti di campagna, del Nord o del Sud. (La gran parte di quei militari sperava di rimanere lì, al Chievo, vicino Verona, e di non essere destinata al fronte: tanto che per la scelta dei sergenti delle bombarde, un'arma della prima linea, venivano effettuati dei sorteggi: e ad essi Boccioni invano, *sua sponte*, si offrì di partecipare).

Tornando al viaggio in Russia del 1906, le mie recenti ricerche – alcune di esse successive e alla pubblicazione di *Boccioni da vicino* – ne confermano l'importanza formativa, che era sfuggita a tanti decenni di attenzione e di studi dedicati all'artista. La derivazione delle "Tre donne" dalla celebre tavola di Rublev, di cui ho detto, è oggi la testimonianza più evidente di quanto fu proficuo quel tempo trascorso a Tzaritzin, l'odierna Volgograd (la Stalingrado d'una volta), a Mosca e a San Pietroburgo. Fu il suo più lungo viaggio, lo segnò per tutta la vita e – tra l'altro – gli fece per cepire, per la frequentazione ch'ebbe di ambienti giovanili russi, che nell'arco di un decennio l'arte sarebbe completamente cambiata. (Della quale cosa egli scrisse nel giornale padovano "La Libertà" il 9 maggio 1907: un articolo recentemente scoperto da Virginia Baradel).

Se a Parigi, nell'estate del 1906, non avesse incontrato Augusta Popoff, e se non si fosse legato a lei sino a seguirla in Russia, Boccioni non avrebbe mai pensato di viaggiare nell'impero dello Zar¹. Giunto a Parigi da Roma, versava in condizioni di povertà. In una lettera alla signora Orazia Prini (moglie dello scultore Giovanni, che gli aveva dato amicizia e sostegno a Roma) Boccioni scrive di servirsi delle "Carte postali", e non delle lettere, perché i pochi centesimi di differenza della spesa di affrancatura per lui sono importanti. E quando deve raccogliere il denaro per il viaggio invia messaggi disperati (le lettere ai Prini

sono ora nella Biblioteca della Quadriennale di Roma, sebbene in fotocopia)².

La povertà di Boccioni ventiquattrenne a Parigi è veramente penosa. E se un sogno poteva illuminarla, quel sogno era di poter soggiornare non già in Russia ma per un po' a Monaco, la città della *Secession*, la meta più ambita. (Così la indica in una lettera, ancora spedita ai Prini, mentre, nel 1907, è a Venezia e prepara un altro viaggio in Russia, un viaggio che andrà in fumo: quello propostogli da una bizzarra signora, Maria Semenovna Kastromina, la quale, comunque, gli farà conoscer e la capitale bavarese).

Già che dicevo delle lettere indirizzate ai Prini: esse confermano la volontà di ferro di Boccioni, la volontà di migliorarsi e farsi valere, e svelano in dettaglio la formidabile progressione della sua preparazione. Il Boccioni della primavera 1906 è un giovane che scrive lettere dimesse, di nessun conto, ognuna specchio di una debolezza e di una trascuratezza espressive, persino grossolane, da matita rosso-blu. Ma il Boccioni del '12, e ancor più quello del '13, che espone i suoi quadri nella galleria Bernheim Jeune e poi le sue sculture nella galleria La Boétie, è ben altra persona. È cambiata abbastanza la sua grafia e i contenuti delle lettere, e, ancorché amicali e confidenziali, sono di apprezzabile spessore; come anche la padronanza della forma, che s'è fatta sciolta e sicura. Non firma più Umberto Boccioni ma soltanto Boccioni, esprimendo nelle righe una sicurezza evidente. Da zoppicante corrispondente che era nel 1906, diventa nel 1914 l'autore di *Pittura e Scultura Futuriste*, un libro che piacerà persino a quell'esigente lettore che fu Prezzolini, un libro che resterà.

Rimane però aperto, di controversa interpretazione, il rapporto che Boccioni ebbe con le donne. Andò via da Roma, nel 1906, perché si rese conto che sarebbe finito nel giro "infame" della pittura commerciale; ma il suo stabilirsi a Parigi fu anche una fuga, un allontanarsi da una "Signora" (come la chiama in una delle lettere ai Prini), che non volle più incontrare. Un amore? O soltanto una delle sue passioni? Ai Prini, a Orazia, (e nessuno

sa se è *pour cause*) dice che “le donne bisogna prenderle in blocco”, più che una per volta. Scrive una volta da Milano e racconta d’una sera ch’era stato invitato a cena in casa d’una ragazza che ne ha invitato altre due, e che poi tutt’e quattro andranno a teatro. Come sappiamo, Sibilla Aleramo fece amara esperienza di lui, d’un uomo che si negava al sentimento (non che non l’avesse, ma ad esso si negava, secondo la scrittrice) e si negava in forza d’un motivo misterioso, oscuro. Una malattia? L’affetto più che intenso che lo legava alla madre e alla sorella? Lo scrupolo di coscienza di aver dato un figlio, non riconosciuto, ad Augusta Popoff Berdnikoff? Non si sa. E non si può facilmente escludere che quel negarsi al sentimento fosse una mascheratura.

Resta l’interrogativo, che sprona ancora alla ricerca. Ma perché, poi, non credere al motivo più esplicito che da sempre ha accompagnato quel suo voler essere non soltanto un *célibataire*, bensì anche un uomo sciolto da ogni obbligo o anche da ogni impegno di stare in coppia? Come sappiamo, quello era anche un impegno di gruppo. Tanto che il primo che lo contravvenne, Severini, andato sposo alla giovanissima Jeanne Fort, si ebbe il rimprovero sferzante di Marinetti e soprattutto di Boccioni. (A dire il vero, nelle caustiche deplorazioni di quelle nozze entrano anche ragioni di salute, perché lo sposo era debole di petto e la sposa molto giovane). L’impegno di gruppo degli esponenti futuristi (disatteso dallo stesso Marinetti, superati i quarant’anni) era di consegnarsi all’arte, e solo all’arte. In un biglietto a un’amata, che ho pubblicato in apertura del mio *Boccioni da vicino*, l’artista scrive: “Ciao cara, sii buona e pensa alla tua pace avvenire e agisci in modo di *conservare* la nostra libertà”. (Dove è evidente la preoccupazione che un amore non conduca a un legame, a un’unione che resti tale nel tempo).

E si consegnò così tanto all’arte, Boccioni, che tolta la passione nazionale, non si volse ad altri orizzonti. Giovani socialisti erano stati tra i suoi migliori amici negli anni romani. Anche a Milano, dal 1907, aveva guardato ad ambienti socialisti, conoscendo Alessandrina Ravizza, “la santa laica”, eseguendo la

puntasecca *Gli scaricatori di carbone*, dipingendo in una sala dell'Umanitaria il quadro suo più grande, che vorrà chiamare *Il lavoro* e che intollererà poi *La città sale*. Ma l'orizzonte sociale non lo attrae più di tanto se è vero – come è vero – che passa attraverso le manifestazioni romane di solidarietà per la repressione zarista del 1905, poi attraverso i moti parigini divampati attorno al presidente Loubet, poi attraverso manifestazioni e sparatorie a Varsavia nel 1906, poi attraverso i fermenti che pur si coglievano a Tzaritzin, poi attraverso altri eventi che infiammano od offuscano l'orizzonte sociale: e senza lasciare la traccia d'un giudizio, d'una reazione, d'un suo prendere parte, sia pure sotto la specie d'un appunto.

Ciò che è fuori la sfera dell'arte (ma sarebbe più esatto dir e “della sua arte”) e comunque ciò che non entra nel dominio dell'estetica, non lo coinvolge. L'estetica, sia come terreno di ardita speculazione filosofica e sia come attenzione alle più correnti espressioni di plausibilità formale. Boccioni è autore dell'unico titolo filosofico che sia mai stato assegnato a un'opera d'arte (almeno a un'opera d'arte contemporanea): e quel titolo è *Forme uniche della continuità nello spazio*; ed è poi, nel quotidiano, l'instancabile osservatore, e critico, delle più comuni espressioni e mode.

Nel “Taccuino di Venezia”, 1907, 30 marzo, si legge: “Ho veduto ieri una giovane attrice tanto elegante da farmi credere che se potessi studiare su quella donna potrei forse trovare quello che cerco. Quella o anche un'altra purché abbia in sé tutta quella musicalità di movimenti che io trovo nelle donne eleganti del XX secolo. Mi sento attratto molto verso le forme di vita elegante. Tutto è per me elegante quando trovo quell'armonia di linea che mi fa sognare come con le note musicali. Ieri ho veduto un vasaio in una posa che mi rammentava il Perseo e non aveva nulla da invidiare ad una statua greca. Sembrerebbe un'eresia estetica a un pauroso del presente, ma affermo assolutamente che le pieghe dei calzoni, della giacca, del gilet valevano in musica un'anatomia greca”.

Elegante viene dal latino *eligere*, che sta per scegliere e: ed è curioso notare come Boccioni, rivoluzionario elegante (basta vedere le sue foto) scegliesse le donne a cui destinava considerazione, simpatia o passione, guardando alla loro eleganza. Non già dunque guardando alla bellezza intesa come mera, immobile perfezione di linee e di forme, bensì guardando all'armonia dell'insieme: perciò all'incedere, al porgere, al trucco, agli abiti o, meglio, all'armonia viva di tutto ciò. Morirà nell'uniforme di soldato, cadendo da cavallo. Lui che in una delle lettere e a Orazia Prini scrisse: "Voglio morire in frack".

¹ La Russia godeva all'epoca di un fascino straordinario negli ambienti culturali e artistici, specialmente nella capitale francese, per effetto della sua grande narrativa e ultimamente per le reazioni suscitate dalla "rivoluzione del 1905". San Pietroburgo e Mosca, ma in generale il paese degli Zar, erano mete ambite ma remote, difficili. Peraltro Parigi si affollava di rivoluzionari o di nobili russi, di artisti e studenti, di scrittori e belle signorine giunti dalla Russia. Boccioni ebbe l'amore della giovane Madame Berdnikoff, D'Annunzio ad Archachon avrà quello della ballerina Natalia de Goloubeff e Apollinaire darà nome e titolo russo al pittore Serge Férat: Sergej Nicolaievitch Yastrebzov.

² Le lettere a Giovanni e Orazia Prini sono tra le "carte Trombadori" acquisite per donazione recentemente dalla Quadriennale.

IL FUTURISMO E «LACERBA»

di SIMONETTA BARTOLINI

Il lettore, che nel gennaio 1913, si trovò fra le mani il primo numero di una nuova rivista chiamata «Lacerba», dovette capire fin dal titolo che non si trattava semplicemente di un periodico di cultura solo innovativo, ma addirittura rivoluzionario.

La caduta dell'apostrofo fra l'articolo e l'aggettivo sostantivato nel titolo – ripreso da un'opera del XII secolo di Cecco D'Ascoli, che in latino avrebbe recitato *Acerba etas* mentre in volgare era diventata *L'Acerba* – dichiarava immediatamente lo spirito anti-conformista che animava i fondatori del quindicinale, ovvero Papini e Soffici¹; soprattutto dichiarava la loro volontà di dar vita ad un giornale nel quale la creazione artistica solcasse spazi inconsueti (creazione linguistica diviene quel titolo privo di apostrofo: Lacerba) se non addirittura contrastanti, per alcuni versi, rispetto a quelli occupati dalla «Voce» prezoliniana dalla quale peraltro entrambi provenivano.

E infatti alla vigilia dell'uscita del primo numero della rivista Papini scriveva a Soffici:

Avrei trovato un tipografo che stamperebbe due volte al mese una rivista di 8 pagine a 2 colonne a spese sue (farebbe anche la spesa dei clichés). Ma io vorrei farne una rivista più teorica che artistica (per non urtare Prez. che proprio ora ha trasformato la *Voce* e l'apre liberamente a noi) e per ciò non so se la cosa ti può piacere. Servirebbe, insomma, per tutta quella parte nostra filosofica (razzi, paradossi, immoralismo, libertà ecc.), e conterrebbe anche letteratura ma vista come idea. Molta roba tua potrebbe entrarci benissimo.²

La storia dei vari tentativi fatti da Papini e Soffici per fondare un proprio giornale – alternativo e complementare alla «Voce», nella quale fino dall'inizio entrambi si erano trovati a disagio per

il carattere eccessivamente teorico e scarsamente aperto alla creatività artistica della “creatura” prezoliniana – è lunga un lustro³, al termine del quale i due amici e sodali approdano ad una rivista che non sia più, come auspicato e desiderato in precedenza, un luogo dove esprimere e mettere in pratica la loro idea di arte, ma sia piuttosto indirizzata a dare vita ad un sistema estetico (soprattutto per Papini, il più teorico dei due) alternativo a quello della «Voce», che si esprima in senso, come dice Papini, anticrociano, ma anche “immoralista” (intento sul quale Soffici concorda pienamente); che abbia una forza innovativa e rivoluzionaria, in una parola avanguardistica.

Innovazione, rivoluzione e dunque di conseguenza avanguardia rappresentano le parole guida di Papini e di Soffici che fino dall’inizio del secolo avevano indirizzato l’impegno intellettuale e artistico nel senso di tentare di operare un cambiamento radicale nel costume culturale italiano oltre l’immobilismo e l’accademismo di stampo ottocentesco (si pensi all’esperienza di «Leonardo» per Papini e alla lunga e proficua permanenza a Parigi per Soffici); per entrambi «Lacerba» sarà dunque il luogo dove interpretare, secondo le rispettive personalità artistiche e intellettuali e sensibilità poetico-teoriche, il rapporto con quella tensione di rinnovamento che da sempre apparteneva loro.

Di conseguenza non stupirà se già dal numero del 1° febbraio Papini inizierà ad aprire le porte ad una discussione costruttiva sul movimento di Marinetti, pubblicando un articolo intitolato *Significato del Futurismo* nel quale i primi dieci paragrafi sono dedicati ad una sorta di *pars destruens*, ovvero all’analisi di tutte quelle caratteristiche del movimento che ne mostrano i limiti ideologici e in parte formali e stilistici. Fra queste la critica più interessante sollevata da Papini è quella dell’indulgenza ad una cultura di stampo illuministico-roussoviano con la pretesa di far *tabula rasa*, di rifiutare l’autorità del passato, e così facendo proponendo, di fatto, nuovamente, una forma di passatismo in salsa francese che può vantare solo la novità di non essere conosciuta in Italia⁴. I restanti dieci paragrafi sono invece dedicati

a sottolineare quanto nel futurismo è interessante, innovativo e soprattutto gravido di importanti potenziali sviluppi; fra questi la sua natura nazionalistica, libertaria, dinamica, e antiborghese.

Interessante notare che Papini, ripercorrendo in apertura dell'articolo le tappe del suo interesse per il movimento di Marinetti, spiega al lettore di averne discusso con Soffici fin dall'uscita del manifesto pubblicato nel 1909 in Francia, e di aver condiviso con l'amico una sintonica cautela rispetto a quelle dimostrazioni continue di eccessiva "enfasi"⁵ così caratteristiche nei futuristi.

In effetti, Soffici su «La Voce» nell'aprile del 1909 aveva pubblicato un articolo significativamente intitolato *La ricetta di Ribi Buffone*, il cui soggetto era evidentemente il manifesto futurista di Marinetti ferocemente canzonato come *potpourri* mal amalgamato di suggestioni artistiche-letterarie diverse, tenute insieme dall'artificiosità intellettualistica, e diffuse con i mezzi di una pubblicità da agente di commercio⁶. A questa altezza il manifesto marinettiano, soprattutto per quel che riguarda la formulazione adottata, più tendente ad operare una deflagrazione in campo culturale che a proporre una reale alternativa artistica, si mostra a Soffici, e abbiamo visto anche a Papini, come realizzazione di quell'artificiosità intellettuale che più volte ha condannato in quanto estranea alla sua interpretazione di un rinnovamento artistico capace di permanere nel tessuto culturale italiano in forza di un'autenticità espressiva aliena dalle facili invenzioni, magari eclatanti, ma passeggera.

In seguito Soffici ancora sulla «Voce» (19 maggio 1910), con un articolo intitolato *Risposta ai futuristi*, ritorna, questa volta seriamente, sul movimento di Marinetti che insieme a Boccioni, Russolo, Carrà e Buzzi gli aveva inviato una lettera di solidarietà e ammirazione per la campagna che egli stava conducendo a favore di Medardo Rosso. È l'occasione per fare il punto sul Futurismo: in parte contestandogli ancora la superficialità che traspare dalla esibizione di atteggiamenti provocatori piuttosto che da vere e proprie creazioni artistiche, in parte dichiarando di condividere il loro spirito innovatore:

A me pare in sostanza che la loro smania di novità e di modernità sia piuttosto un atteggiamento esteriore e che un bisogno profondo del loro spirito ansioso di incarnarsi in creazioni originali. Cantare l'incendio dei musei, delle biblioteche, la devastazione delle città, l'apertura dei manicomi, può significare liricamente una liberazione dell'anima dall'incubo di mondi morti; ma che si debba farlo con enfasi 600esca decadente e che poi tutto debba finire con l'apoteosi dell'automobile e dell'aereo! Cristo! È una buffonata. Così io non seguo i futuristi per questi balli in maschera. Loro o amico e, se vogliono, fratello, quando si tratta di dare addosso all'accademismo di trissottini d'Italia non mi propongo mai l'ideale di essere stirato come un colletto da una *Mercedes* in corsa. Seguirò a difendere a spada tratta alcune ottime poesie del Buzzi e del Lucini, ma non muoverò un dito per la costruzione del binario militare del Gorisankar. Trovo ancora il buon vecchio sole abbastanza interessante da non buttarlo nella cassetta della spazzatura come un'arancia andata a male, non ho rancori personali con le stelle, né per i begli occhi d'una lampada elettrica assassinerò mai il chiaro di luna.

Ciò non significa che il Futurismo, "addomesticato" all'arte, nutrito di vera poesia, non possa rappresentare una riserva di energia vitale cui attingere e per compiere quell'opera di rinnovamento culturale che lui ha in mente da tempo. E allora l'anno successivo saluta con piacere e interesse l'annuncio di una mostra futurista a Milano, tanto da scrivere a Prezolini da Parigi il 13 aprile del 1911:

[...] ho ricevuto la circolare per quella esposizione indipendente di Milano. L'idea è ottima e mi ha fatto un grandissimo piacere. Vorrei certo fare qualcosa: una nota [...]. Se fosse aperta quando tornerò in Italia passerei da Milano e ne parlerei largamente. Mi fa un piacere immenso vedere tali manifestazioni di libertà = d'intelligenza = di rinascita. Sarebbero dunque che la nostra cara e sciagurata Italia si sveglia davvero? Ho pensato che il fatto di questa esposizione è quasi simbolico. Come credo di aver detto. Se c'è una sorgente, un filo d'arte in Italia, sgorga dal popolo e dalle anime incolte: vedere che è appunto di qui che il rinnovamento comincia mi fa sperare. Dopo essersi esaurita a forza di fecondità

la nostra razza non può buttar rami nuovi, bisogna che ricominci a buttar polloni dalla terra stessa. Del resto questa esposizione non è sola a farmi vedere con occhi un po' più gioiosi la patria. D'acché son qui a Parigi sento e vedo cose che mi fan presentire la necessità la fatalità e quasi la provvidenzialità del nostro risveglio. Non so se questo risveglio si debba cercare intorno a noi: credo piuttosto che un tal presentimento non è altro in fondo che la mia coscienza d'Italiano che si risveglia e si afferma con più di forza, in mezzo al deperire, allo sfacelo della cultura francese [...].⁷

Dunque è evidente che i precedenti interventi polemici nei confronti del futurismo non rappresentano un pregiudizio estetico-ideologico determinante, ma un'attenzione, certamente non esente da critica, disposta ad un'apertura di credito quando fosse possibile riuscirvi e a perseguirvi simili finalità artistiche. Finalità che spera di vedere realizzate nella mostra che i futuristi aprono a Milano nel 1911 e che egli va a visitare di ritorno da Parigi. La delusione è cocente tanto da scrivere ancora sulla «Voce» una stroncatura così violenta da provocare la reazione irata dei milanesi che organizzarono una sorta di spedizione punitiva che si concluderà con l'ormai celebre scazzottata a Firenze al bar delle Giubbe Rosse.

Alla rissa, come è noto seguirà una pacificazione chiarificatrice dalla quale nascerà un intenso dialogo fra Soffici e Papini e il gruppo futurista, un dialogo grazie al quale, appunto secondo le proprie diverse sensibilità e intelligenze i due amici fiorentini si avvicineranno piano piano, più che al metodo, al merito del Futurismo. Nel caso di Soffici questo percorso sarà agevolato, a mio parere, dalla lunga gestazione del saggio su Rimbaud che uscirà nel 1911 dopo due anni di intensa riflessione sui modi e le caratteristiche intrinseche della forza eversiva e creatrice della poesia rimbaldiana⁸.

L'11 luglio del 1912 Soffici comincerà ad aprire la porta ad una possibile accoglienza nel "suo mondo artistico" del futurismo, evidenziandone la forza propulsiva e vitale: «Il Futurismo è un movimento e il movimento è vita»⁹.

Si comprende dunque perché «Lacerba» manifesti fin dall'inizio l'interesse esplicito per il futurismo e per che Papini coinvolga e dichiari l'*idem* sentire di Soffici in quel primo articolo. Articolo che peraltro contiene già espressi, con straordinaria e forse in parte involontaria lungimiranza, gli elementi che in seguito, come vedremo, non solo decreteranno l'allontanamento fra i lacerbiani della prima ora (Papini, Palazzeschi e Soffici cui si unirà il "milanese" Carrà) e il gruppo dei marinettisti, ma anche quelli che porteranno sia Soffici che Papini a dichiarare e il Futurismo un'esperienza conclusa da superare per procedere oltre.

Abbiamo detto della personalità artistica e culturale di Soffici e del suo precoce incontro-scontro con il futurismo. Conviene adesso vedere la posizione di Papini che si assume, almeno formalmente, l'onere di avviare su «Lacerba» il dialogo con quel movimento, e di aprire ai milanesi non solo le porte della rivista, ma anche di una sua convinta collaborazione. Nel frattempo Soffici in quel 1913 sembra assumere una posizione più defilata, senz'altro meno militante di quella dell'amico che partecipa alla famosa serata al teatro Costanzi di Roma del 21 febbraio con un discorso che pubblicherà sulla rivista nel numero del 1 marzo, facendolo precedere da una breve introduzione nella quale sottolinea la natura e la qualità del suo rapporto con il Futurismo. Egli infatti rispondendo a quanti gli avevano rimproverato una improvvisa "conversione" e una eccessiva "dedizione", spiega che quanto letto alla serata romana e di seguito pubblicato riprendeva nelle sue trame parti quanto già da lui ampiamente esposto in tempi precedenti e in altri luoghi:

Infatti il mio discorso si compone di tre parti: una contro Roma (riprendendo scritti miei del *Leonardo* e della *Voce* degli anni 1905 e 1908) – la seconda contro i cristianucci (cfr. *testo del carlino* del 1910 e *Voce* del gennaio 1913) – e la terza contro B. Croce (che io ho regolarmente criticato e combattuto dal 1904 fino al presente giorno). Andando a Roma dunque, io non prendevo le idee dei futuristi ma portavo le mie accanto a quelle loro.¹⁰

Nel numero successivo Papini torna sull'argomento con un articolo intitolato antifrasticamente *Contro il Futurismo* (15 marzo 1913) nel quale ripetendo di non apparire a tenere al movimento di Marinetti, ma di dividerne molte battaglie e idee, ne analizza tutte quelle caratteristiche che possono risultare più urticanti ed equivoche a chi sia rimasto ad un'idea di cultura legata a vecchi schemi. Fra queste l'"insincerità" di un apparente artificio; le "pagliacciate" delle serate nei teatri; l'uso della pubblicità; e in parte anche l'allegria contro la seriosità della cultura accademica e pedante.

In quest'ultima caratteristica il richiamo al *Lasciatemi divertire* palazzesco è evidente per quanto indiretto. E proprio Palazzeschi sarà, all'interno di «Lacerba», all'inizio anello di raccordo con i futuristi della cui cerchia faceva parte fin dall'inizio e in seguito quasi alfiere, per quanto sottotraccia e mai apertamente dichiarato, della scissione in futuristi e marinettisti.

Nei numeri seguenti della rivista di cui, nonostante le ripetute dichiarazioni fatte dai redattori sulla assenza di un direttore, Papini era comunque, senz'altro più di Soffici l'organizzatore e il conduttore, la presenza dei futuristi aumenta esponenzialmente fino ad occupare gran parte della foliazione e dando alla linea editoriale di «Lacerba» un indirizzo piuttosto marcato sia da un punto di vista teorico che artistico. Il primo maggio del 1913 Carrà pubblicherà *Da Cézanne a noi futuristi*, quindi il 15 giugno Marinetti *Immaginazione senza fili*, poi ancora Carrà, *L'atmosfera d'avanguardia che prepariamo*; Boccioni, *La scultura futurista*; Russolo, *Gl'intonarumori futuristi*, (1 luglio 1913). Nel numero del 15 agosto a firma di Marinetti e Mac Delmarle appare in francese *Manifeste futuriste contre Montmatre*, in quello successivo (1 settembre) *La pittura dei suoni, rumori, odori. Manifesto futurista* e finalmente il 15 settembre appare in italiano *L'antitradizione futurista* di Apollinaire; segue *Il teatro di varietà. Manifesto futurista* di Marinetti (1 ottobre) fino al *Programma politico futurista* firmato da Marinetti, Boccioni, Carrà e Russolo (15 ottobre) e vari altri articoli di impostazione teorica. Contemporaneamente appaiono

e prendono stabilmente casa presso la rivista fiorentina le firme di Lucini, Tavolato, Cangiullo, Boccioni, Folgore, Viviani, Pratella, Govoni, e altri futuristi che pubblicheranno in quei mesi e poi nell'anno successivo i loro testi creativi.

Nel frattempo Soffici che pure del futurismo era stato, come si è visto il primo interlocutore, sembra seguire una via più tangenziale rispetto alla dichiarata, entusiastica e adesiva collaborazione papiniana. L'artista di Poggio a Caiano apparso in ogni numero della rivista con il suo *Giornale di bordo* che rappresenterà una sorta di espressione lirica, e programmatica della linea editoriale di «Lacerba» tanto che, a proposito del futurismo, è significativa l'ultima annotazione, datata 15 dicembre e pubblicata sull'ultimo numero del 1913:

Di parola in parola, Carrà, Palazzeschi e io ci siamo trovati sprofondati in un esame delle nostre necessità artistiche. Della necessità di uscire dai vecchi schemi letterari e pittorici; dell'impazienza di slargare, di violentare e dirompere i modi di espressione per arrivare a uno stile più largo e più libero, per accostarsi maggiormente alla fluidità e alla varietà della vita e delle impressioni. Impossibilità di restare al posto conquistato; fatalità di andare e innanzi, di cercare ancora e sempre se non si vuol morire. Rinunziare al dorato, all'armonioso; coltivare la asprezza, la discordanza – il brutto e l'urtante. – Armonie nuove intraviste. Necessità di ricacciare la logica, la misura. Andare agli estremi, esasperare in noi il coraggio, la temerità, la pazzia creatrice. Ciò che è acquisito in arte non si perde. Rischiar il tutto per il tutto, senza paura. Non si potrà mai andare al di là dei limiti dell'arte quando si è artisti: il pericolo è di restare al di qua. La nostra grandezza sarà di spinger e così lontano l'ardire da rasentare l'imbecillità, il nulla. Impiegare la nostra sensibilità allucinata a creare un *nulla che sia qualche cosa*. Notte storica in fondo, per le strade buie e fredde, noi tre, dopo questa orgia, il cuore ardente di coraggio e la testa tutta vibrante di visioni miracolosamente future.¹¹

Queste parole concludono un numero dedicato interamente alla pubblicazione degli interventi di Marinetti, Soffici, Papini, Carrà, Boccioni alla *Grande serata futurista* tenuta al teatro Verdi

di Firenze il 12 dicembre, e alle reazioni, espresse per via epistolare e pubblicate come tali, degli amici e sodali come Palazzeschi, Govoni, Scarpelli. Dal numero successivo la rivista cambierà carattere grafico della testata e si proporrà ai lettori come vero e proprio alfiere del futurismo. Dunque quell'ultima pagina del *Giornale di bordo* assume in questo contesto un valore intensamente ideologico rappresentando e anticipando la futura linea editoriale di «Lacerba».

Con la dichiarata trasformazione (anche dal punto di vista estetico: caratteri lunghi e stretti della testata con una intensa prevalenza del nero in tutta la grafica) nell'organo del Futurismo, anche la partecipazione di Soffici alla rivista cambierà segno: oltre a qualche intervento teorico intorno alla pittura futurista¹², a completamento di quanto scritto l'anno precedente, egli rarefacendo la sua collaborazione la indirizzerà soprattutto verso la creazione poetica in versi, in prosa e nella forma di *calligrammes* alla maniera di Apollinaire che costituirà gran parte del *corpus* delle *Simultaneità e chimismi lirici*. Sono di questo periodo testi di forte impronta sperimentale¹³ nei quali Soffici sfrutta la sensibilità formale del pittore, la sua capacità di raffigurare un'emozione unendola alla lezione futurista delle parole in libertà che però in lui manterranno una sorta di "libertà vigilata", tanto da poter poi essere riprodotte al netto della grafica estrema di quella esperienza.

Papini al solito sarà più apertamente militante ma al contempo mantenendo quella libertà di giudizio che gli è caratteristica, tanto che nel momento in cui sembra che «Lacerba» sia ormai perfettamente aderente alla linea di Marinetti e dei suoi, Papini pubblica un articolo intitolato *Il cerchio si chiude* (15 febbraio 1914), nel quale evidenzia il pericolo di un'arte che nella spasmodica ricerca del nuovo finisce per tornare al vecchio solo rivestito di abiti nuovi¹⁴. Non si trattava di una vera e propria polemica, ma di una riflessione intorno ai pericoli connessi ad un'azione rivoluzionaria che poteva rischiare di essere vittima di se stessa, come spesso accade alle rivoluzioni, e non solo a quelle di tipo culturale.

Nel numero seguente gli risponde Boccioni con una replica all'apparenza un po' stizzita nella quale l'artista controbatte alle accuse, secondo lui, mosse ingiustamente da Papini¹⁵. L'articolo è seguito da una breve nota redazionale nella quale si avvertono i lettori che la controreplica di Papini tarderà per l'assenza dello stesso da Firenze (era infatti a Parigi con Soffici e Carrà) e che nel numero seguente ci sarà intanto una risposta di Palazzeschi (che in assenza di Soffici e Papini si occupava della redazione della rivista). In realtà Papini non farà attendere la sua risposta a Boccioni che comparirà nel numero successivo di «Lacerba» al posto di quella annunciata di Palazzeschi¹⁶. È ipotizzabile che egli concordasse con Soffici – e forse che anche Carrà sia stato fatto partecipe del caso – la risposta a Boccioni. Nonostante queste scaramucce la collaborazione fra i futuristi e «Lacerba» procede ancora per diversi mesi.

Nel frattempo Palazzeschi aveva pubblicato sulla «Voce» del 28 aprile il suo addio al Futurismo (probabilmente maturato nel periodo in cui si era occupato di «Lacerba» al posto di Soffici e Papini) e proprio questa posizione palazzeschiana farebbe pensare ad una sua non trascurabile influenza sulle future posizioni assunte da «Lacerba», o quanto meno potrebbe indurre a formulare l'ipotesi che si fosse andato formando nel tempo un *idem* sentire con Papini Soffici e Carrà che porterà alla futura scissione che quindi non può essere interpretata come una marcia indietro da parte dei fondatori della rivista, ma, come essi terranno a chiarire, deve essere interpretata come un vero e proprio manifesto di poetica rivoluzionaria alternativo a quello di Marinetti.

Nel frattempo lo scoppio delle ostilità fra Francia e Germania cambia le carte dell'interesse sul tavolo di Papini e di Soffici e al contempo accelera il processo di autonomia poetico-artistica; nell'ultimo numero del 1914 un editoriale non firmato dichiarerà un nuovo cambio nella linea della rivista che diventerà più politica in senso interventista pur non trascurando la battaglia per l'arte. Nella pagina due si trova una significativa sintesi della politica editoriale della rivista nei suoi due anni di vita nella quale fra l'altro si legge:

In questi due anni «Lacerba» ha pubblicato: scritti teorici e lirici di PAPINI, SOFFICI e PALAZZESCHI; scritti polemici e critici di LUCINI e TAVOLATO poesie e articoli futuristi di ALTOMARE, AURO D'ALBA, BETUDA, BUZZI, CANGIULLO, CAVACCHIOLI, FOLGORE, GOVONI, JANNELLI, MARINETTI. [...]

Dunque Papini, Palazzeschi e Soffici significativamente non si collocano fra i futuristi (mentr e, altra nota curiosa, Carrà non viene citato in nessun gr uppo); e infatti nella ter za pagina ecco l'articolo firmato da P apini e Soffici con il quale essi pr endono ufficialmente le distanze dal Futurismo di Marinetti, che poi essi definiranno piuttosto marinettismo inv ocano in seguito per sé la definizione di v eri futuristi. L'articolo si intitola, «Lacerba» *il Futurismo e «Lacerba»*, e inizia con una dichiarazione pr eliminare con la quale si avv erte il lettore che la rivista si avvia a intraprendere una nuova e diversa strada da quella per corsa fino ad allora.

Quindi dopo aver ripercorso le motivazioni e le tappe della nascita di «Lacerba», fino all'apertura al Futurismo, e al proficuo scambio avvenuto con il gr uppo milanese, seppure con qualche riserva in ordine ai metodi da essi adottati, riser va superata per l'aver trovato fra essi futuristi «poeti e artisti di vero talento». Tale collaborazione, prosegue l'articolo, venne minata una prima volta dalla «sdegnosa violenza» con cui Boccioni rispose all'articolo di Papini *Il cerchio si chiude*, in seguito, per quanto la r eplica dello stesso Papini avesse momentaneamente chiusa la *querelle*, la pubblicazione degli «[...] ultimi manifesti di Marinetti sulle parole in libertà seguiti dal suo *Zanz tumb tumb*, e nella plastica con l'apparizione del libro di Boccioni sulla *Pittura Scultura Futuriste»* convinse definitivamente i fondatori di «Lacerba» che i loro timori sul Futurismo erano fondati:

Il Futurismo non era più un 'azione concorde di sforzi paralleli e indipendenti per screditare l'arte passata e creare un'arte nuova ma si avviava a diventare una ricetta precisa, un metodo imposto sotto pena d'eresia, una marca di fabbrica. Non era più un libero moto

di personalità libere per una maggiore libertà ma voleva essere una scuola, una setta una chiesa con grandi sacerdoti riconosciuti e che soli hanno il diritto di dettar le formule e segnare le strade. Quella tendenza di cui s'è fatto parola e che consisteva nel dare più valore alle innovazioni appariscenti che a quelle reali si andava via via aggravando. Marinetti faceva chiaramente capire che la letteratura non esisteva più al di fuori delle parole in libertà ma d'altra parte c'inviava parole in libertà di suoi discepoli dove gli espedienti formali e spesso meramente tipografici mal nascondono al nostro buon naso il vecchio puzzo della banalità, del romanticismo, del dannunzismo e delle più fruste e sfruttate sensibilità italiane. [...] Abbiamo ricevuto e abbiamo dato. Abbiamo sfidato insieme le rabbie bestiali delle folle borghesi e abbiamo fatto insieme una bella e originale rivista. Ora torniamo soli come cominciammo, più forti e più lieti di prima.¹⁷

E infatti, a seguirne, ecco ricomparire la firma del “disperso” Palazzeschi con un articolo *Neutrale*: il gruppo originario di «Lacerba» si ricostituisce nel nome di un'azione comune indirizzata questa volta all'impegno politico, alla partecipazione alle sorti dell'Italia nella difficile contingenza internazionale.

Inizia così il 1915, la testata della rivista, quasi a segnalare il nuovo corso, cambia nuovamente: i caratteri riprendono il colore, rosso, dopo il ruggine del primo anno, si abbassano prendendo l'aspetto di lettere ottenute con uno stampino. Papini e Soffici si dedicheranno quasi esclusivamente alla questione politica, gli altri collaboratori (rimangono, oltre all'originario Palazzeschi, Govoni, Agnoletti, Carrà, inizieranno a collaborare, fra gli altri, anche Prezolini e Jahier) proseguiranno, come annunciato, la battaglia culturale ed estetica al netto delle esasperazioni futuriste ma non del rinnovamento, né dello spirito rivoluzionario; tanto che il numero del 14 febbraio si apre con un articolo a firma congiunta Palazzeschi, Papini, Soffici intitolato *Futurismo e marinettismo*, nel quale i lacerbiani indicano la presenza di due correnti all'interno del Futurismo: «[...] ben distinte per carattere e arte e pensiero che finora sono rimaste unite per necessità di lotta [...]» e che si possono nominalmente identificare come «[...]»

Futurismo e Marinettismo [...]». Per Futurismo – scrivono Palazzeschi, Papini e Soffici – si deve intendere:

[...] un movimento di pensiero il cui fine preciso è di creare e diffondere valori, sostanzialmente ed effettivamente nuovi o per meglio dire valori la cui verifica dovrà trovarsi nell'avvenire. Le sue basi teoriche vanno stabilite in un approfondimento dei più azzardosi problemi filosofici, estetici psicologici, morali operato mediante una sensibilità non solo attuale ma percorritrice, non solo strana ma acuta fino allo spasimo. Le sue forme d'estrinsecazione possono, anzi devono essere, immensamente libere, originali, sincere sciolte da ogni costrizione logica discorsiva; puramente espressive e propulsive. In questo senso il Futurismo, risultato estremo di precedenti culture ed esperienze creative, dovrà iniziare un periodo culturale e creativo assolutamente distinto dai precedenti sebbene ad essi intimamente collegato come vuole la necessità storica di ogni sviluppo spirituale.

Dunque lo spirito più autentico del Futurismo consiste in un rinnovamento che non faccia *tabula rasa* del passato (torna così quella critica che Papini aveva elevato all'inizio al futurismo di soggiacere a certo non condivisibile spirito illuministico-roussoviano), ma lo superi come un figlio fa con il padre. Si tratta di combattere – come verrà sintetizzato nelle tre sinossi conclusive fra ciò che contraddistingue Futurismo e Marinettismo quanto a *Tendenze e teorie, Precursori e Aderenti* – il “culto del passato”, non “il passato”. Si tratta di non fermarsi alla superficie della creazione, ma nutrirla di pensiero:

Al Marinettismo, che si serve di una tecnica nuova manca una sensibilità rinnovata, purificata. Rifiutando ciecamente il passato esso tende ciecamente all'avvenire, ma poiché non si dà arte o pensiero che non sia una propaggine sublimata di un'arte o di un pensiero anteriori, il Marinettismo si trova come un fenomeno isolato senza reale attinenza con il futuro, appunto perché non l'ha col passato.

I “Marinettisti”, ma non Marinetti, reagirono in massa inviando lettere di protesta alla rivista, qualcuna di esse fu pubblicata,

per esempio quella di Balilla Pratella; di altre, Palazzeschi, Papini e Soffici dettero conto ai lettori. Nel numero del 13 marzo 1915, ad una breve nota sottoscritta dai tr e lacerbiani, fa seguito una sorta di precisazione firmata da Soffici il quale, a fronte del tentativo di tanti Marinettisti di estrapolare la sua posizione rispetto agli altri, replica sottolineando la sua solidarietà e per fetta concordanza di vedute con gli amici, e anzi concludendo che «[...] la parte da me presa in questa faccenda è stata essenzialissima». Quasi a marcare quanto detto, nel numero di «Lacerba» del 24 aprile in prima pagina esce un articolo dichiarato di Soffici nel sommario, ma firmato Elettrone Rotativi e intitolato *Adampetonismo*.

Adampetonismo rappresenta la certificazione del distacco dal gruppo di Marinetti, nello stesso modo in cui la *Ricetta di Ribi Buffone* aveva, con una feroce ironia, aperto il dialogo con i Futuristi nel 1909. Quel sarcasmo pungente, quel paradosso che sfiora il grottesco del primo articolo viene nuovamente chiamato in campo per marcare l'addio definitivo ad un Futurismo nel quale Soffici ormai non si riconosce più. Ma a questa volta il discorso si fa più serio, più profondo, e le formule della satira appaiono metafore chiamate in campo per non rischiare e di personalizzare il discorso, ma piuttosto per porre e l'accento sull'"errore" nel quale il Futurismo, che fa capo al gruppo milanese, sta sviluppando. Perciò non più Marinettismo, ma Adampetonismo, una "scuola cooperativa artistica e letteraria", scrive Soffici, di cui Elettrone Rotativi è "fatalità profeta motore".

Siamo ad un mese esatto dall'entrata in guerra dell'Italia, «Lacerba» pubblicherà l'ultimo numero il 15 maggio; dallo storico 24 di quello stesso mese le battaglie si sposteranno nelle trincee e saranno ancora i protagonisti visti fin qui a volerle combattere. E anche il modo in cui ciascuno di loro (tranne Papini riformato per la vista) combatterà questa guerra sarà immagine della particolare cifra con cui avevano affrontato la battaglia culturale e gestito la rivoluzione futurista. Dunque non stupirà più se alla

fine della guerra alcuni di loro saranno protagonisti del tanto esecrato, poco compreso e troppo equivocado “ritorno all’ordine”.

Dopo aver vissuto con quello che Soffici ebbe a definir e l’“umano in travaglio di storia”, aver saggiato il silenzioso, paziente eroismo di quel popolo disposto a morire in trincea, quel popolo cui erano precluse le sapienti architetture teoriche e frasteggi poetici elitari degli intellettuali rivoluzionari, molti di loro compresero che una stagione era conclusa; aveva fatto il suo tempo ed ora, dopo aver fatto piazza pulita delle macerie di certa vecchia, polverosa, arida, esausta cultura professorale doveva fermarsi a costruire una nuova casa che avesse però solide fondamenta nel passato.

¹ Scrive Soffici nell’autobiografia: «Il titolo lo trovai io, lo disegnai a caratteri di tipo etrusco, e fu *Lacerba*: al resto provvedemmo Papini e io di conserva; e lo facemmo con tanta alacrità che non eran forse passate tre settimane quando il primo gennaio 1913 il giornale poté uscire. La gente si meravigliò a vedere che nel titolo della nuova rivista mancava l’apostrofo fra l’articolo e la parola che la designava: taluno ci interpellò a tal proposito, talaltro ne rise; non c’era invece nulla da meravigliarsi o da ridere. In un’antica edizione dell’operetta di Cecco d’Ascoli, che m’era venuta tra mano molti anni innanzi nella biblioteca di Sainte Geneviève a Parigi, avevo visto stampato il titolo in quel modo, ed ora mi era piaciuto giovarmi della vecchia scoperta. Mi parve che *Lacerba* in quella forma conservasse meglio il carattere arcaico, insieme ambiguo e irritante, di una parola che i dotti hanno voluto significasse, volta a volta, l’animale in cui Diana trasformò il troppo curioso Atteone, il canestro, il mucchio; ed alla quale noi davamo semplicemente il senso di una cosa immatura, giovanile, nello stesso tempo che agra al gusto dei lettori, previsti sempliciotti e impreparati.», *Autoritratto d’artista italiano nel quadro del suo tempo*, Firenze, Vallecchi, 1968², 2 voll., II, p. 658.

² Lettera di Papini a Soffici del 9 dicembre 1912, G. Papini-A. Soffici, *Carteggio II, 1909-1915. Da «La Voce» a «Lacerba»*, a cura di M. Richter, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura-Fiesole, Fondazione Primo Conti, 1999, p. 322

³ In proposito mi permetto di rinviare al mio studio, *Ardengo Soffici. Il romanzo della vita*, Firenze, Le Lettere, 2009.

⁴ «Un’altra cosa ci turbò. In questo futurismo c’era ancora parecchio passatismo. Il fondo del programma (celebrazione della vita moderna) non era nuovo; Walt Whitman, Verheeren, D’Annunzio, (*Laudi*). Il desiderio di sradicare la

cultura passata, di bruciare le biblioteche e i musei, di ritornare giovani, puri, personali dinanzi all'arte e alla natura non è che un riflesso del gran paradosso rousseaiano. Far *tabula rasa* del passato; abbasso le civiltà trascorse; vivete a i selvaggi! Redenzione della cultura, dal vecchio, dalla storia. Il futurismo è un po' l'anarchia applicata all'arte.» G. Papini, *Il significato del futurismo*, in «Lacerba», n°3, 1° febbraio 1913.

⁵ «Peccato però che sentano il bisogno di scrivere con questa enfasi, con queste secentisterie appena mascherate dalla meccanica, e che si presentino con l'aria di clowns tragici che vogliano far paura ai placidi spettatori di una matinée politecnica», *Ibidem*.

⁶ «Pigliate un chilo di Verhaeren, duecento grammi di Alfred Jarry, cento di Laforgue, trenta di Laurent Tailhade, cinque di Vielé-Griffin, una manciata di Morasso – sì anche del Morasso – un pizzico di Pascoli, una boccetta di Aquila Nunzia. Pigliate ancora: quindici automobili, sette aeroplani, quattro treni, due piroscafi, due biciclette, diversi accumulatori elettrici, qualche caldaia rovente; metteteci del vostro: fior d'impotenza e amplosità: frullare il tutto in un lago di materia grigia e di bavafrodisiaca; fate bollire la miscela nel vuoto della vostra anima al fuoco della ciarlataneria americana, e poi datela a bere al pubblico d'Italia». *La ricetta di Ribi Buffone*, «La Voce», 1 aprile 1909, poi in *Statue e Fantocci*, cit., ora in *Opere I*, Firenze, Vallecchi, 1959, pp. 597-98.

⁷ Lettera di Soffici a Prezzolini del 13 aprile 1911, in G. Prezzolini-A. Soffici, *Carteggio I, 1907-1918*, a cura di Mario Richter, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1977, p. 172.

⁸ Sul rapporto fra lo studio della poesia rimbaldiana e il magister o indiretto che Soffici riconosce al poeta di Charleville e la sua stagione futurista in pittura e nella poesia dei *Chimismi lirici*, mi permetto di rimandare ancora al mio *Ardengo Soffici. Il romanzo della vita*, cit.

⁹ A. Soffici, *Ancora del Futurismo*, «La Voce», 11 luglio 1912.

¹⁰ G. Papini, *Il discorso di Roma*, «Lacerba», n°5, 1 marzo 1913.

¹¹ Con questa annotazione si chiude il *Giornale di bordo* sull'ultimo numero del 1913 di «Lacerba» datato 15 dicembre; il numero successivo della rivista sarà datato 1 gennaio 1914.

¹² Cfr. A. Soffici, *Il soggetto nella pittura futurista*, «Lacerba», 1 gennaio 1914; poi in *Cubismo e futurismo*, poi in *Opere I*, cit.

¹³ Tutta la produzione poetica sofficiana pubblicata su «Lacerba» confluirà in seguito in volume, il citato *Biforcuto 18. Simultaneità e chimismi lirici* e poi in *Marsia e Apollo*, ma questa volta rinunciando alle evidenze grafiche come la diversificazione dei caratteri cui veniva attribuita una sottolineatura espressionistica: un esempio sicuramente significativo è quello di *Bicchier d'acqua* dove la parola silenzio viene ripetuta cinque volte, la prima in carattere standard, le altre in un carattere assai più grande progressivamente decrescente quasi a voler rappresentare appunto lo spegnersi della parola nel suo progredire verso l'assenza.

¹⁴ «Si tratta di sostituire alla trasformazione lirica o razionale delle cose le cose medesime. Per ora siamo al principio. Sostituzioni parziali dove c'è ancora la parte della personalità nella scelta delle cose grezze mescolate a quelle elaborate. Ma se il metodo prendesse piede e si spingesse alle ultime conseguenze e più rigorose ne verrebbe che il miglior quadro di natura morta è una camera mobiliata; il miglior concerto l'insieme dei rumori di una città popolosa; la miglior poesia lo spettacolo d'una battaglia colla sua cinematografia sonora, la più profonda filosofia quella del contadino che vanga o del fabbro che martella senza pensar e a nulla. Prospettive assurde ma legate, senza salti, a premesse e prove già reali.» (G. Papini, *Il cerchio si chiude*, in «Lacerba», 15 febbraio 1914).

¹⁵ «Caro Papini, il tuo articolo *Il cerchio si chiude* è indegno di te e della prima pagina di «Lacerba», giornale futurista. [...] Ora, caro Papini, (è doloroso dover rivolgere a te queste parole, mentre combattiamo contro tutti) quando nella pittura, nella scultura, nelle parole in libertà, nell'arte dei rumori, trovi «sostituite alla trasformazione lirica o razionale delle cose, le cose medesime», non vuol dire che il cerchio si chiude [...]. È proprio in quel momento che il cerchio delle possibilità creative si apre maggiormente. È il momento in cui l'artista, pur di sfuggire al procedimento creativo che lo fa cadere inevitabilmente nelle più logore apparenze, vi sostituisce la realtà stessa. Ma appena questa realtà entra a far parte della materia elaborata dell'opera d'arte, l'ufficio lirico a cui essa viene chiamata, la sua posizione, le sue dimensioni, il contrasto che suscita, ne trasformano l'anonomo oggettivo e l'incamminano a divenire elemento elaborato.» (U. Boccioni, *Il cerchio non si chiude*, in «Lacerba», 1 marzo 1914).

¹⁶ «Caro Boccioni, con quella stessa franchezza che adopri giustamente con me ti dico subito che il tono della tua lettera non mi piace affatto. Qui in Lacerba credo di essere un po' in casa mia e di poter dire e stampare quel che mi pare e piace senza nessuna paura di sanzioni passatiste o futuriste. Il dire che il mio articolo «è indegno di me e della prima pagina di *Lacerba*» è grottesco. Qualunque cosa io scriva qua dentro, o in prima, o in seconda o in sedicesima pagina, sarà sempre degno di essere scritto, e non verrò mai a chiedere a te né ad altri i temi dei miei articoli. Entrando nel Futurismo io non ho creduto di entrare in una chiesa ma in un gruppo di artisti rivoluzionari e spregiudicati che cercano soprattutto la distruzione e l'originalità. [...] Che l'arte moderna si trovi in un momento di meravigliosa trasformazione e che nuove possibilità creatrici si presentino agli spiriti coraggiosi quali noi siamo lo so per lo meno quanto lo sai tu. Ma al punto toccato da me è impor tantissimo e vitale perché l'allargamento dei nostri mezzi e veicoli espressivi potrebbe condurre qualcuno a delle macchie di verismo più bestiali del verismo antico.» (G. Papini, *Cerchi aperti*, in «Lacerba», 15 marzo 1914).

¹⁷ Cfr. Papini – Soffici, «*Lacerba* il Futurismo e «*Lacerba*», in «Lacerba», 1 dicembre 1914. Già in una lettera del 24 luglio 1914 Soffici scriveva a Papini il proprio disagio: «Più si va in là più sento la disperata diversità che passa fra noi e

quegli amici milanesi. Siamo troppo navigati, troppo profondi, troppo FUTURISTI per sentirsi bene in questo collegio di bravi giovanotti esaltati e strillanti i loro entusiasmi sinceri ma tanto naïfs in fondo. In quelle lettere [speditegli da alcuni futuristi milanesi] mi pareva di sentire l'eco delle fanfare d'altri tempi. All'epoca della Rivoluzione francese si dovevano mandar lettere simili da un comitato a un altro per proclamare qualcosa o ordinare la ghigliottina di qualche disgraziato che aveva il torto di non credere a occhi chiusi alla dea ragione. Nella fattispecie si trattava di ottenere la *prima pagina* (numero prossimo) il posto d'onore !!!!!!!! per un manifesto sull'architettura futurista di Antonio di Sant'Elia, e di ottenere che si stampi nello stesso numero una specie di *dipinto parolibero* dello stesso Carrà.» (cfr, *Carteggio II*, cit., p. 387).