

ALESSANDRA RUFFINO

Arte in guerra / Arte e guerra. Dal Futurismo al postumano

Questo contributo propone qualche riflessione centrata su due aspetti del nesso arte e guerra, ovvero sui rapporti del Futurismo con il primo conflitto mondiale e l'arte europea coeva, da un lato, e dall'altro sull'impatto che la guerra ebbe sui linguaggi artistici del XX (e in parte del XXI) secolo. Nel discorso per immagini che vado introducendo i due temi saranno alternativamente intrecciati per tutta la durata di un racconto, che – precisazione superflua – sarà un racconto *per exempla*, non ricapitolativo e tantomeno esaustivo, ma volto a far muovere le idee in testa per mezzo di suggestioni e scarti.

Dal punto di vista della storia dell'arte, il disastro della Grande Guerra è fondativo di tendenze, linguaggi e motivi che ancora non cessano di produrre effetti. Nell'arco dei sedici-diciassette anni entro i quali cade il conflitto, un incalzante avvicinarsi di movimenti artistici muta lo stato dell'arte e dell'artista: al Cubismo, che esordisce nel 1907, succede nel 1909 il Futurismo; un anno dopo, il *Primo acquerello astratto* di Vasilij Kandinskij apre un diverso capitolo della storia della pittura (alla cui apertura lavoravano in maniera indipendente nei Paesi Bassi Mondrian e van Doesburg). Nello stesso 1910 Giorgio de Chirico, altra figura-chiave nel rinnovamento artistico del secolo (a lui guarderanno sia gli araldi della riscoperta dei valori plastici mediterranei, sia i beffardi dadaisti, sia i Surrealisti di André Breton dal 1924), esegue i primi dipinti metafisici. Tra 1913 e 1916 si affermano in Russia Costruttivismo e Suprematismo, dapprima ricollegabili al Futurismo, mentre nel 1916 emerge in Europa l'antiavanguardia Dada; nel 1919, in una Germania distrutta, apre a Weimar il Bauhaus, che crede ancora di poter opporre alla barbarie l'utopia di un'integrazione tra arte e industria dotata di precise valenze sociali e progressiste: fatto chiudere da Hitler nel 1933, il Bauhaus lascerà al secolo un insegnamento di lunga durata, dalla cui eredità, migrata oltre Atlantico, germinerà anche il minimalismo americano.

Nel dopoguerra varie saranno le declinazioni delle controavanguardie: alla corrosiva Nuova Oggettività di Dix, Grosz, Beckmann..., reduci dal fronte, impegnati a raccontare le atrocità della carneficina, risposero in Francia il *rappel à l'ordre*, in Catalonia in *Noucentisme*, in Italia il Realismo

magico (Casorati, Donghi...) e il neoclassicismo del Gruppo 900 di Sironi, Funi, Bucci e compagnia, a loro volta reduci dal fronte, i quali però si astennero dal raccontare l'orrore vissuto, optando per un ripiego sul passato e/o un'evasione dalla realtà.

Con una battuta che sembra avallare la periodizzazione poi resa celebre da Erich Hobsbawm, in *Ma Vie* Chagall ricorda: «L'Europa [nel 1914] comincia la guerra. Picasso finisce il Cubismo».¹ Se dunque, come è opportuno, si considera il Cubismo come l'ultima corrente ottocentesca che chiude la storia dell'arte del XIX secolo, la data di nascita del nuovo secolo artistico può essere fissata al 20 febbraio del 1909, giorno in cui il *Manifesto futurista* redatto da Filippo Tommaso Marinetti è pubblicato sulla prima pagina de "Le Figaro".

Il succedersi nella serrata, benché sommaria, cronologia appena ricordata di così tante e rilevanti innovazioni artistiche indica che alla vigilia del 1914, con premesse teoriche, intenti pratici e strumenti differenti, gli artisti si preparavano a sferrare un massiccio attacco al passato. Tra 1909 e 1924, anno del varo ufficiale del Surrealismo, vengono poste le fondamenta dell'arte Novecento e benché, come la rapida panoramica evidenzia, i tempi fossero in sé maturi per un rinnovamento integrale dei linguaggi dell'arte, la priorità nell'aver dato avvio a quella ridda di rivoluzioni spetta ancora, di diritto, al Futurismo.

Il nesso arte e guerra che occhieggia nel titolo del mio racconto, nel caso del Futurismo va – come è noto – preso alla lettera: il ruolo che la barabanda scatenata da Marinetti e compagni (i quali da subito andarono evangelizzando al verbo futurista in Francia, Italia, Russia e Inghilterra) ebbe nel surriscaldare gli animi a uno sciagurato *alle armi!* è cosa che ognuno conosce.

«Con il Futurismo l'arte diventa un'azione concreta, una forza perturbatrice che agisce non in riferimento al passato, ma in funzione della vita. L'artista futurista, con la sua opera e con i suoi gesti, determinerà un'accelerazione del divenire, promuovendo l'integrazione nella società dei nuovi valori estetici della modernità urbana e tecnologica».² Quella dei futuristi era, appunto, la prima arte in guerra.

«Il Futurismo è guerra»

Movimento antiborghese – così come antiborghesi furono i totalitarismi novecenteschi di destra e di sinistra – anticlericale e antimonarchico («Per gli spiriti veramente italiani, Cattolicesimo vaticanesco e Monarchia sabau-

da sono sempre apparsi come molluschi ingombranti, attaccati alla nave, che ne rallentano la velocità»...),³ il Futurismo disprezza musei, biblioteche e accademie, detesta le romanticherie di chiari di luna e paesaggi; esalta la velocità, il dinamismo, la simultaneità, le macchine, la città, la «guerra sola igiene del mondo», come strilla il famigerato punto 9 del *Manifesto del Futurismo*. Sei anni dopo la pubblicazione del *Manifesto*, Carrà si fa carico di precisare: «La guerra si manifesta la migliore alleata del nostro movimento futurista. La guerra è l'esecuzione brutale delle condanne a morte da noi pronunciate sei anni fa. La guerra sopprime e sopprimerà innumerevoli pregiudizi, vecchiumi, conservatorismi, passatismi; crea e creerà una forte passione per l'effimero, il nuovo e il veloce; allontana dal concetto dell'eterno, mummificato nelle croste dei musei e nei polverosi scartafacci delle biblioteche. La guerra crea nell'uomo l'amore nuovissimo per il *macchinismo*, per il *metallismo*, ispiratori di tutta un'arte in formazione [...] La guerra è per l'arte un motore».⁴

L'arte va in guerra e l'arte è guerra, dunque. Nello stesso anno in cui Carrà dà alle stampe il volume che include quest'affermazione, Nikolaj Kljun, introducendo l'ultima mostra futurista tenutasi a Pietrogrado, sarà ancora più esplicito: «Ancor prima dello scoppio della guerra, i futuristi vivevano di guerra e in guerra [...] il futurismo è indistinguibile dalla guerra. Il futurismo è guerra».⁵

Intorno al 1914, in realtà, il fior fiore della *Kultur* europea è affetto dalla febbre delle armi, citando alla rinfusa si potrebbero ricordare, tra i tanti, Oskar Kokoschka, Stefan Zweig, Thomas Mann, Maurice Ravel, Arthur Conan Doyle, H.G. Wells, le eccezioni pacifiste sono rare: Albert Einstein e Hermann Hesse, ad esempio, o da noi Aldo Palazzeschi, voce isolata in mezzo a un coro di esaltati da smanie vitalistiche e patriottiche o intossicati dall'amore del pericolo:⁶ da Govoni a Ungaretti, dal duo Papini&Prezzolini a Malaparte o a Gadda, il quale nel cimento bellico vide pure l'occasione di un riscatto esistenziale (oltreché nazionale) dalla mediocrità.

Grazie alle bravate pubblicitiche dei Futuristi e, soprattutto, alla retorica dannunziana, dalla primavera 1914, pur in un Paese dove l'analfabetismo toccava il 50 per cento, si diffuse e si sviluppò una vivace editoria politica. D'Annunzio si era posto al centro della politica italiana il 4 maggio 1915, col discorso d'inaugurazione del monumento dei Mille a Quarto, che aizzò al parossismo la fazione interventista. Nove mesi prima, il giorno in cui la Germania aveva dichiarato guerra alla Russia (1° agosto 1914), Carlo Carrà aveva pubblicato su "Lacerba" il dipinto parolibero *Manifestazione interventista* (figura 1), di stretta osservanza futurista, che traduceva l'idea del quadro-campo di forza.



1

1. Carlo Carrà, *Manifestazione interventista*, 1914 (Peggy Guggenheim Collection, Venezia).

Con vistoso moto centrifugo, la pittura si propaga sulla cornice e oltre, dando corpo all'ambizione futurista di una *pittura totale* che annettesse la quarta dimensione: quell'estendersi delle linee fuori dalla tela alla conquista del mondo esterno è in anticipo di una trentina d'anni sulla cosiddetta pittura *all-over* di Jackson Pollock.

Insieme a Marinetti, Boccioni e Russolo, il 20 settembre dello stesso anno Carrà elabora e firma la *Sintesi futurista della guerra* (figura 11), nella quale gli otto Paesi (Russia, Francia, Belgio, Serbia, Italia, Giappone, Montenegro, Inghilterra) che rappresentano:

Elasticità +
Sintesi +
Invenzione +
Moltiplicazione di forze +
Ordine invisibile
= genio creatore

sono contrapposti ad Austria e Germania, nazioni la cui identità politica, storica e culturale derivava dalla seguente addizione:

Rigidezza +
Analisi +
Plagio metodico +
Addizione di cretinerie +
Ordine numismatico
= cultura tedesca

Con l'attitudine alle formulazioni compendiose, al rapace impiego dei nascenti mass media, all'innovativo sperimentalismo grafico che fanno di quelle sintesi tipografiche le antenate delle mappe concettuali oggi in uso nella didattica scolastica, dopo aver soffiato sul fuoco a pieni polmoni, i futuristi andavano alla guerra come a una festa (figura 2) senza ancora sapere che la bufera di ferro e fuoco che verrà, sarà soltanto un carnevale d'inferno.

Arte in guerra: propaganda e contropropaganda

Prima per mezzo di immagini e parole, e poi in armi e fatti, i futuristi si votano dunque alla causa bellica. Molti di quelli che poi torneranno a casa (Depero, Sironi, Marinetti, Balla, ma il discorso vale per molti interventisti anche non futuristi, si pensi a Ungaretti o Govoni, ad esempio) resteranno



2

2. Giacomo Balla, *La guerra*, 1916 (Unicredit Art Collection).

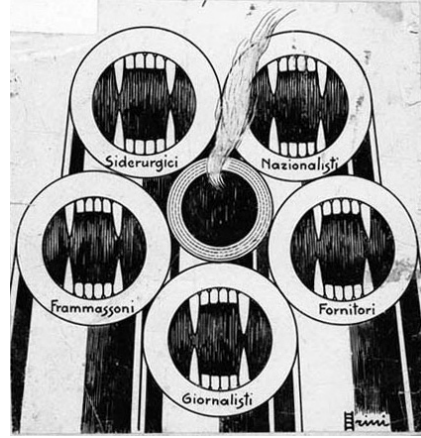
fedeli al patriottismo nazionalista, prolungando una militanza che si era pur già dimostrata calamitosa attraverso l'adesione alla rivoluzione mussoliniana («*Fascismo è Futurismo* = gioventù + era nuova», scriveranno Tato e Balla nel 1924).⁷

Alla vigilia della guerra, nel fervore e furore che sembra contagiare pandemicamente artisti e intellettuali, non sono molte le voci della contropropaganda. In Italia, le due fazioni di neutralisti e interventisti prendono forma tra l'agosto 1914 e il maggio del 1915 («La retorica nostra scacazza i giornali, "Corriere" compreso», lamentava Gadda).⁸ A prestare penna e pennello alla causa interventista ci fu, tra gli altri, Mario Sironi (1885-1961),⁹ autore che ritroveremo, di cui vediamo bozza della vignetta (figura 3) poi pubblicata sul periodico futurista "Gli Avvenimenti" (testata che compare pure nel collage di Carrà, figura 17) ove il Kaiser di Germania e Francesco Giuseppe son allacciati in un macabro idillio.

Nelle sue illustrazioni, Sironi vede il lutto, ma – per così dire – da una parte sola. Uno dei pochi, invece, ad annunciare e denunciare con chiarezza e semplicità massime quanti e quali sconquassi deriveranno da quella sciagurata avventura fu il vignettista mantovano Giuseppe Scalarini (1873-



3



4

3. Mario Sironi, *Chiaro di luna*, 1915, tavola per “Gli avvenimenti”, 19 settembre 1915 (Collezione privata, Milano).

4. Giuseppe Scalarini, *Quante bocche intorno alla bocca del cannone*, in “Avanti!”, 24 novembre 1915.

1948).¹⁰ Nel 1926 il disegnatore satirico verrà mandato al confino per cinque anni, i fascisti e i repubblicani lo riarresteranno nel '40 e nel '43 e la sua voce resterà scomodamente fuori dal coro fino alla morte.

In questo disegno, Scalarini punta il dito contro le classi che si avvantaggiano e speculano a vario titolo in una sì infausta congiuntura: massoni, giornalisti, fornitori, nazionalisti e siderurgici. La menzione di queste cinque *lobbies* offre lo spunto di ricordare come la Grande Guerra sia stata la prima guerra fiancheggiata dai grandi industriali (cui la stampa – allora come ora – era tributaria), nonché, si direbbe oggi, la prima guerra mediatica, considerando quanta propaganda fu prodotta prima del suo scoppio e quanta pubblicitaria celebrativa fu prodotta dopo dall'industria della memoria, con città e paesi che si riempiono di monumenti commemorativi e lapidi ai caduti. Tra cartoline, manifesti, reportage e opere d'arte a essa ispirate la Grande Guerra produsse una enorme quantità di immagini.

Mobilizzazione totale: l'industria della morte in massa

Se l'industria della memoria era – di necessità – figlia dell'industria della morte in massa, l'alleanza tra guerra e industria pesante era figlia dall'illimitata fede del progresso, ovvero della sola religione davvero popolare da metà Ottocento in poi.



5

5. Gino Severini, *Sintesi dell'idea della guerra*, 1914 (Collezione privata).

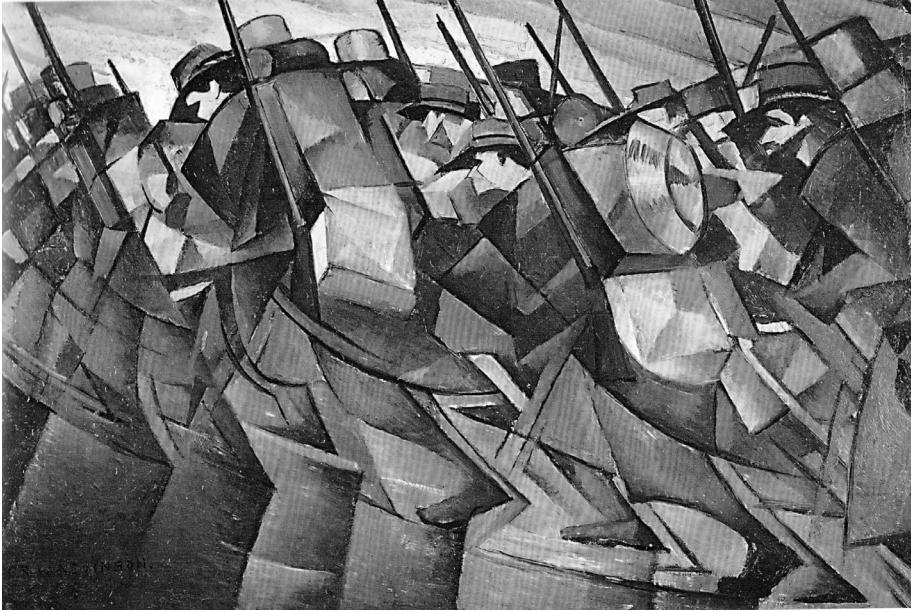
Il fatto che la scienza avesse «ricondotto gli uomini ad una specie di barbarie, alla meravigliosa barbarie superiore che ci rende assetati di realtà e nauseati di apparenze artistiche di qualsiasi specie»¹¹ destava in Boccioni una sorta di esultanza, e in generale, a rileggere i testi dei futuristi con i fatti di *quella* storia in filigrana, se ne ricavano due somme, correlate e attigue:

Carrà aveva indicato nell'evento bellico l'innesco di una nuova passione per macchinismo e metallismo («La guerra crea nell'uomo l'amore nuovissimo per il *macchinismo*, per il *metallismo*, ispiratori di tutta un'arte in formazione»); in realtà macchinismo e metallismo sono, viceversa e più probabilmente, *creatori* e propulsori della guerra. Da qualunque punto lo si osservi, il rapporto tra sviluppo industriale e guerra resta però decisivo.

Nel dipinto di Severini, tale rapporto è evocato mediante l'ostensione di un'attrezzatura meccanico-bellica: ruote, bandiere, pulegge, ciminiera, un'ancora da portaerei e – soprattutto – mediante il riferimento all'*Ordre de mobilisation generale*. È al tempo della Grande Guerra che iniziano a diffondersi espressioni come *mobilizzazione totale* o *risorse umane*, poi entrate e rimaste nel parlare (e soprattutto, ahimè, nel pensare e nel vivere) comune. Presto diventerà chiaro a tutti come la mobilizzazione totale implichi la distruzione totale «dove la morte meccanica celebra i suoi illimitati trionfi».¹²

Nel 1930, in uno scritto notevole per capacità leggere i caratteri della società contemporanea, antvedendone le degenerazioni venture, Ernst Jünger (1895-1998), ufficiale prussiano e scrittore raffinatissimo, riflettendo sulla prima guerra mondiale osserva: «Alla peculiarità di questa grande catastrofe ci si può forse accostare affermando che in essa il genio della guerra si è congiunto con il genio del progresso». Egli, che quella guerra l'aveva vissuta in prima linea, venendo ferito quattordici volte, spiegava: «L'immagine stessa della guerra come azione armata finisce per sfociare in quella, ben più ampia, di un gigantesco processo lavorativo. Accanto agli eserciti che si scontrano sui campi di battaglia nascono i nuovi eserciti delle comunicazioni, del vettovagliamento, dell'industria militare: l'esercito del lavoro in assoluto».¹³ La guerra come processo lavorativo, preparato, affiancato e sostenuto da un sistema di *informazione* dedicato, prefigura la tendenza il cui l'esito abietto sarà quel tragicamente cinico *Arbeit macht frei* messo in soglia alla fabbrica dello sterminio in batteria.

Distintiva delle società industrializzate, la prassi della suddivisione del lavoro era stata ricollegata all'epoca contemporanea da Umberto Boccioni fin dal 1913: «la vita moderna – aveva notato – ha portato con la sua frammentaria rapidità e la sua infinita complessità di conoscenze una fatale suddivisione di lavoro».¹⁴ nella frammentaria rapidità della vita moderna tutto si volatilizza in un movimento perenne; è con questa stessa finalità che la disciplina militare e paramilitare (si pensi ai Balilla o alla *Hitler-Jugend* che verranno) impone alle reclute interminabili marce che non hanno altro scopo se non la movimentazione dei corpi, funzionale all'azzeramento del



6

6. Christopher R.W. Nevinson, *Ritornando in trincea*, 1914-1915 (National Gallery of Canada, Ottawa).

pensiero. Sempre Boccioni si era compiaciuto: «L'uomo si evolve verso la macchina e la macchina verso l'uomo. E di questa nuova vita il pittore moderno esalterà la misteriosa architettura».¹⁵ La *misteriosa architettura*, però, era la semplice architettura di un immenso tritattutto del quale il milite della Grande Guerra era un infinitesimo bulloncino.

Nel quadro di Nevinson (figura 6), l'andatura burattinesca, l'ordinamento dei soldatini in marcia (mica per niente in *uniforme* che ne cancella individualità e singolarità) è in tal senso esemplare. Pittore che, come molti della sua generazione, si era infervorato per le ideologie inneggianti alla bellezza della guerra, Christopher Richard Wynne Nevinson (1889-1946) aveva conosciuto Marinetti nel marzo 1912, in occasione della mostra futurista alla Sackville Gallery di Londra, diventando capofila del Futurismo in Inghilterra (insieme all'artista italiano firmerà e pubblicherà il manifesto *Vital English Art*); arruolatosi volontario come autista di ambulanze, dopo pochi giorni di servizio, Nevinson smorzerà gli entusiasmi e vorrà da allora documentare la sequela di disastri visti tra il fronte e le retrovie.

Ripetizione, serialità, suddivisione del lavoro: «Nulla è più squallido / di questa monotonia», scriverà Ungaretti in una lirica dell'*Allegria* (1916) ispirata alla non-vita in trincea. Non più confuso dall'aura eroica che

avvolgeva chi esercitava il mestiere delle armi, il soldato del 1914-1918 è ridotto al rango di operaio in quell'immensa catena di montaggio che è la guerra moderna nella quale «il rito è sostituito da una sequenza tecnicamente esatta, allo stesso tempo amorale e non-cavalleresca». ¹⁶ L'età delle macchine era iniziata e insieme a essa l'età delle masse che vivono omologate in gruppi e muoiono a mucchi.

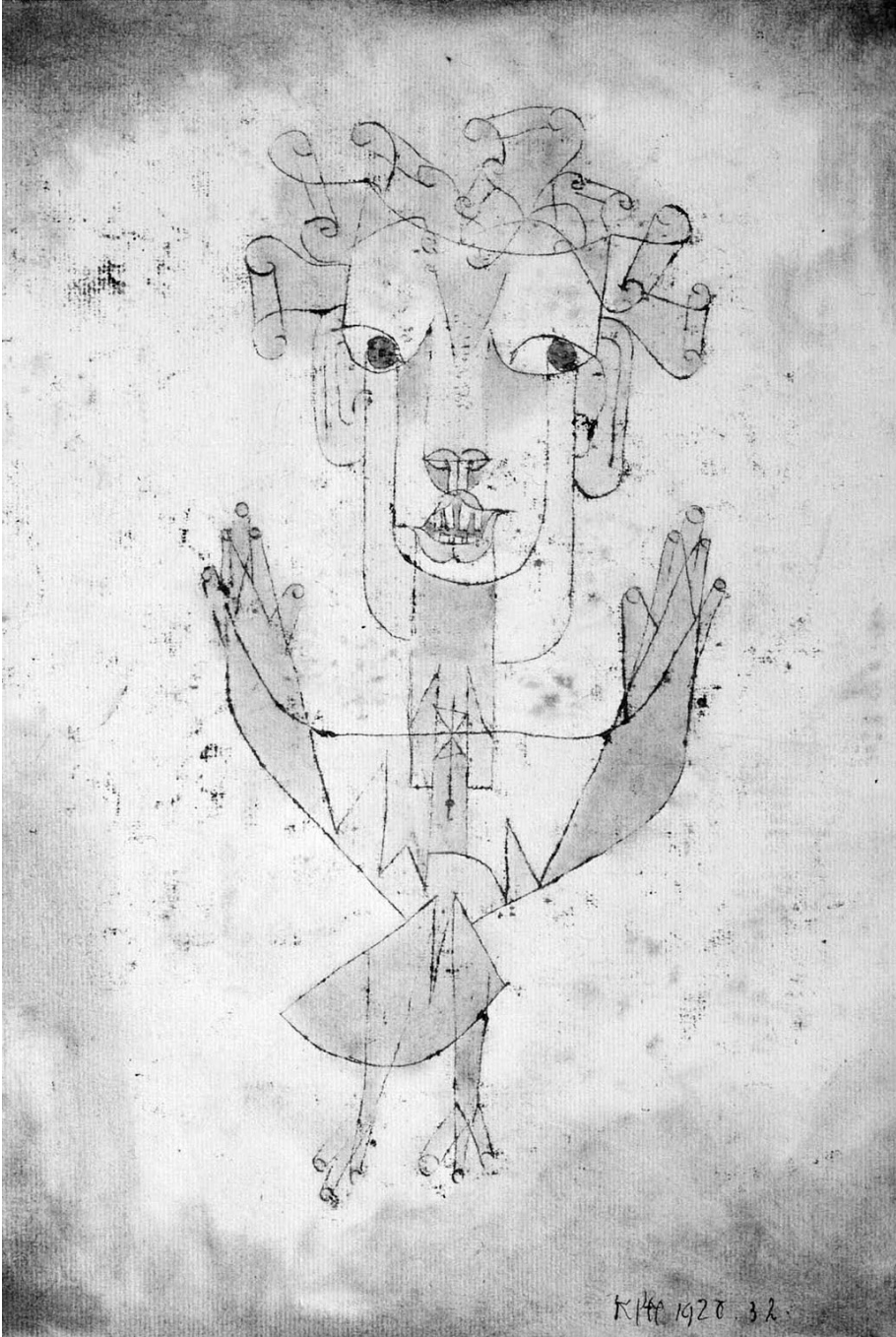
Progresso o tempesta?

La certezza che l'annunciato avvento di un'età dello sviluppo tecnico-scientifico senza limiti né scadenza non costituisca un progresso si impone nei pensieri di alcuni testimoni di quel conflitto e in certe menti sovrane, quale ad esempio quella di Walter Benjamin. Non è mai tempo perso rileggerlo, faccia a faccia con quel piccolo acquerello (figura 7) che è stato reso immortale più che dalla maestria del suo autore, dalla lettura del suo primo possessore:

C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta. ¹⁷

L'angelo della storia, che non scende né tantomeno ascende, sbattuto all'impazzata entro un vortice che gli impedisce di chiudere le ali, non annuncia progresso. Ha già visto tutto, Benjamin, anche il suo di futuro, quando vent'anni dopo, salendo all'orizzonte un altro cumulo di rovine, si ucciderà per non cadere nelle mani della Gestapo. L'infranto non può essere ricomposto, le tempeste d'acciaio di una guerra mondiale lo hanno polverizzato e disperso irrimediabilmente.

Apoteosi del macchinismo ottocentesco, con l'inaudita potenza di distruzione dispiegata, quella guerra smarriva anche (o soprattutto) i cervelli più fini. A tale proposito, potrebbe allora servire rileggere una pagina delle memorie di guerra di Jünger, non so se più toccante o sconvolgente: «Una smania incontenibile di uccidere accelerava i miei passi. Avevo in corpo una tale rabbia che mi fece piangere. L'immensa volontà di distruzione che



7

7. Paul Klee, *Angelus novus*, 1920 (The Israel Museum, Gerusalemme).

pesava su quel campo di morte si concentrava nei cervelli, avvolgendoli in una rossa nebbia. Singhiozzando e balbettando ci scambiavamo frasi senza senso e uno spettatore non prevenuto avrebbe certo immaginato che fossimo sul punto di soccombere a un eccesso di felicità». ¹⁸

La *volontà di potenza* che aveva accalorato gli animi di tanti, al di qua e al di là delle Alpi, alla prova dei fatti si era rivelata per quel che era: pura *volontà di distruzione* che accecava i cervelli in una rossa tenebra; e non è facile nemmeno per il lettore di cent'anni dopo dimenticare questa scena di soldati che brancolano su cadaveri e macerie, impazziti di un dolore e di un orrore tali da farli sembrare, viceversa, ebbri di felicità.

Potenza fondativa del Futurismo sull'arte del Novecento

Smettiamo per qualche istante, nel nostro racconto, di tentare di sbrogliare il nodo dove la Storia ingarbuglia ideologie, filosofie ed esperienze vissute. Volgiamo di nuovo l'attenzione al piano della storia dell'arte per considerare in breve come il Futurismo, partito dell'arte-in-guerra per eccellenza, abbia influenzato i linguaggi artistici dell'Europa del suo tempo e oltre.

Teorizzando la natura effimera dell'opera d'arte e l'esigenza di un costante rinnovamento dell'espressione artistica legata ai progressi di scienze e tecnica, Marinetti riteneva che l'arte dovesse essere uno stato di insurrezione permanente all'interno della società: con simili asserzioni le leggi dello spirito avanguardista che avrebbe dominato la cultura di tutto il Novecento erano dettate.

È infatti in prospettiva temporale estesa e su scala europea che vanno osservati gli effetti della sovversione provocata dalle teorie marinettiane. Riverberi del Futurismo si rilevano nell'arte francese, russa e tedesca e perfino in quella inglese, che per un breve periodo (1912-1915) espresse nel Raggismo una derivazione locale del movimento marinettiano.

Prima di diventare, dopo il bagno di sangue della trincea, crudo accusatore dei disastri della guerra e principale esponente dell'Espressionismo (la *Neuesachlichkeit*, Nuova Oggettività), Otto Dix (1891-1969) si era ispirato al dinamismo plastico di Boccioni, come si coglie a colpo d'occhio guardando l'*Autoritratto come Marte* (1915), eseguito con deflagranti colori antinaturalistici e articolato su una compenetrazione di piani entro la quale la figura si spalanca diventando irradiante.

Ma in quegli anni – per aggiungere qualche esempio – si fa riferimento alla precettistica futurista anche in ambito dadaista: *Le Poème bruitiste*, il



8

8. Otto Dix, *Autoritratto come Marte*, 1915 (Urban Collection Freital, Castle Burgk).



9



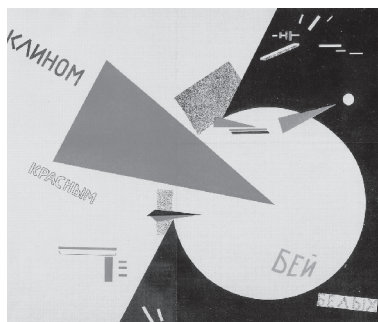
10

9. Umberto Boccioni, *Dinamismo di un ciclista*, 1913 (Peggy Guggenheim Collection, Venezia).

10. Natalija Goncharova, *Il ciclista*, 1913 (Museo di Stato Russo, San Pietroburgo).



11



12

11. *Sintesi futurista guerra mondiale*, 1914 (litografia).

12. El Lissitskij, *Batti i bianchi con il cuneo rosso*, 1919 (litografia).

primo manifesto declamato da Tristan Tzara al Cabaret Voltaire nel 1916, attinge a piene mani dal rumorismo di Marinetti, Russolo e Cangiullo.

In Russia, intanto, i Cubofuturisti prima (figura 10), e i Costruttivisti e i Suprematisti (figura 12) poi mostreranno di aver recepito e assimilato la lezione futurista.

L'opera di Natalia Goncharova (1881-1962) va annoverata tra le espressioni più pure del Futurismo europeo, le parole, a volte incomplete, inserite nel quadro (*SHLA[pa]* “cappello”, *SHELK* “seta”, *NIT[ka]* “filo”) alludono a insegne o manifesti caratteristici della vita urbana, per sua natura dispersiva e percepibile “a pezzi”. Il raffronto Boccioni-Goncharova evidenzia la stessa flagrante correlazione che emerge tra la *Sintesi futurista della guerra mondiale* e la famosa grafica realizzata cinque anni dopo da El Lissitskij (1890-1941), vero e proprio manifesto con cui i Costruttivisti mettevano la propria arte al servizio del socialismo rivoluzionario.

Perfino Marcel Duchamp (1887-1968), un fuoriclasse in senso proprio, eminenza grigia dell'arte concettuale del XX secolo, guardò a Boccioni: il suo *Nudo che scende le scale* (figura 13), esposto al Salon des Indépendents nel 1912, provocò lo sdegno di alcuni suoi colleghi, che lo accusarono di aver plagiato i dipinti che i futuristi avevano da poco esposto alla Galleria Bernheim-Jeune (dal 5 al 24 febbraio 1912), ottenendo un successo tale da minacciare l'egemonia della pittura parigina. Duchamp tolse il quadro dall'esposizione, e l'ammirazione che l'opera aveva mancato a Parigi, la riscosse l'anno dopo, all'Armory Show di New York, di cui divenne un'attrattiva di grido.

Nel nome di Duchamp può essere interessante una breve osservazione relativa al Dadaismo, il cui spirito fu precorso dall'artista francese che tuttavia non si affiliò mai né a Dada (che era un'attitudine, non un movi-



13

13. Marcel Duchamp, *Nudo che scende le scale n. 2*, 1912 (Philadelphia Museum of Art, Filadelfia).

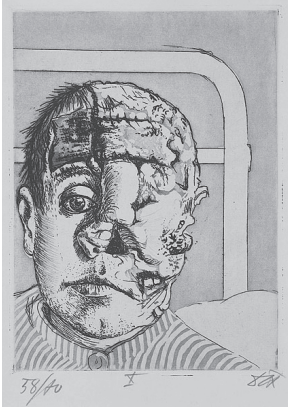
mento, precisavano alcuni suoi adepti), né ad alcun'altra corrente artistica organizzata.

A differenza del Futurismo o di altre avanguardie storiche, Dada esprimeva un'arte apolitica che respingeva qualsiasi mitologia rivoluzionaria. Arte della negazione,¹⁹ Dada rifiutava qualsiasi progetto per l'avvenire, non contrapponeva passatismo e progresso, ma operava affinché l'uomo smettesse una volta per tutte di riporre speranze del futuro.

Quando si guarda uno qualsiasi dei *ready-made* duchampiani: la ruota di bicicletta (1913), lo scolabottiglie (1914), l'orinatoio (*Fontana*, 1917), oggetti comuni tramite i quali l'artista francese liquida in via definitiva il vecchio giudizio estetico *questo è bello* per sostituirlo con il giudizio auto-referenziale *questo è arte*, può facilmente erompere nella mente un pensiero di questo tenore: «l'arte non è una “cosa seria” è un fatto “inutile”»! Ecco, la battuta potrebbe essere dello stesso Duchamp, di Tzara, di Picabia o di Man Ray, e invece è enunciata da Ardengo Soffici in *Principi di un'estetica futurista*, uscito su “La Voce” tra il gennaio e il dicembre 1916, prima di confluire nel 1920 nel volumetto Vallecchi *Primi principi di un'estetica futurista*. Sarà poi Ungaretti, in *La doctrine de “Lacerba”* (in “L'Esprit Nouveau”, 2, novembre 1920), il primo a metter in luce le strette affinità tra le ultime scelte di Soffici e le idee difese poco dopo da Dada: la potenza fondativa del Futurismo sui linguaggi artistici del XX secolo aveva lasciato un segno, pur nella differenza, anche sul nichilismo libertino di Dada.

Disumanizzazione dell'arte: dal rumore futurista al silenzio metafisico

Rimettiamo di nuovo al centro la storia, ora. Nel passaggio dal detto ai fatti, dallo studio al fronte, molti degli artisti più fanatici hanno dei ripensamenti che, con puntualità, si trasfondono nella loro arte. Basteranno poche settimane perché Otto Dix, dimessi i panni mitici del dio della guerra, scopra l'oscena realtà del campo di battaglia. Partito volontario nel 1914 con i libri di Nietzsche nello zaino e forte della sua adesione ideologica e formale al Futurismo marinettiano, fa presto ad accorgersi che in quella guerra c'è ben poco di eroico: «Pidocchi, ratti, filo spinato, pulci, granate, bombe, cunicoli sotterranei, cadaveri, sangue, liquame, topi, gatti, artiglieria, sozzura, pallottole, mortai, fuoco, acciaio: ecco cos'è la guerra. È opera del diavolo»,²⁰ dirà, testimoniando il disincanto di molti suoi coetanei. Il suo portfolio *Der Krieg* (1924), che raccoglie cinquanta incisioni ispirate dal ricordo della sua esperienza al fronte, è una formidabile testimonianza di quell'apocalisse inumana



14

15, 16

14. Otto Dix, *Trapianto*, tavola 40 da *Der Krieg*, 1924, acquatinta e puntasecca.
 15. *Gueule cassée* CISA1146, 1918. © Medic@.
 16. Giuseppe Scalarini, *Il carro della Vittoria*, in "Avanti!", 1° agosto 1919.

e disumanizzante: le *gueules cassées*, i visi cancellati e deformati in un'opera estrema di Futurismo nella carne, ne diventano l'emblema.

Il regista francese Abel Gance ne farà comparire numerose in *Pour la Patrie (l'accuse)*, film realizzato tra 1918-1919 utilizzando anche scene girate sui campi di battaglia, che rappresenta un importante sussulto antimilitarista a guerra ancora in atto. Con il coraggio e la lucidità che lo distinguevano, Giuseppe Scalarini, a fuoco cessato, additerà all'opinione pubblica come tra i tanti primati della Grande Guerra ci sia anche quello di essere stato il primo conflitto dal quale, in qualche modo, escono vinti pure i vincitori (figura 16).

Scalarini è potente nella capacità di spogliare la realtà dai velami retorici: le glorie della Patria non passano in parata su un carro, come nei *triumphi* degli antichi, bensì in carrozzina: l'Italia vittoriosa è cieca, sorda, zoppa; ha gambe e braccia di legno e in grembo porta una corona funebre per i 507 193 morti; le ali di questa Nike disabile al volo sono fasci di stamperie, tra le quali si danno i numeri della «vittoria»: 984 000 feriti, 120 000 invalidi, 74 620 mutilati, 26 000 tisici, 23 000 ciechi, 3260 muti, 6740 sordi, 4060 pazzi, 19 600 neuropatici.

I futuristi avevan messo in marcia una pittura dove l'uomo, emarginato e via via espulso dal quadro, era sostituito da linee stilizzate e ritmiche astrazioni; la guerra aveva emarginato l'individuo dalla vita, trasformandolo dapprima in automa, quindi in inclassificabile moncone di carne innestato di protesi artificiali. In anticipo sul gran botto, l'avanguardia futurista aveva annunciato e interpretato ad arte i caratteri di una società dove, insie-

me a quella dell'individuo, si consumava quella *disumanizzazione dell'arte* così ben spiegata nel 1925 da José Ortega y Gasset.

Se, come abbiamo visto, il primo quadro di guerra di Nevinson, quel *Ritornando in trincea* (figura 6) che aveva per modelli *I funerali dell'anarchico Galli* di Carrà (1910-1911) e *La Rivolta* di Russolo (1911), illustrava l'evoluzione della macchina in uomo e dell'uomo (il soldato in specie) in macchina, a controprovare che l'epoca dell'*inumano* era sorta vi sono pure le scelte di chi, in mezzo al fracasso dell'immane macello, inizia a invocare il silenzio e a cercare conforto nell'invisibile.

«Tutti sanno meglio di noi, che l'abbiamo guardata da vicino, che la guerra è invisibile. È arcinoto – dichiarò il pittore Anselmo Bucci – che questa guerra plasticamente, graficamente *non esiste*: è dramma musicale, non è spettacolo. Essa non può divenire pretesto pittorico [...]. Nella raffigurazione di questa guerra, dovrà scomparire molto. Scomparirà forse il visibile. L'invisibile dovremo dipingere».²¹ Considerando che Bucci va annoverato tra gli iniziatori del Gruppo 900, che si aggrega intorno a Margherita Sarfatti a Milano a partire dal 1922 e raccomanda il recupero della figuratività dell'antica tradizione italiana, quella sua dichiarazione ha il sapore dell'autocensura o della rimozione: per taluni l'immane carneficina è inenarrabile: meglio distogliere l'occhio e tentare di ripristinare un ordine andato in frantumi.

Così come era accaduto a Dix, anche Carlo Carrà per effetto dell'esperienza in prima linea cambia la propria visione. In un paio d'anni o poco più, da *Manifestazione interventista* (1914, figura 1) alla *Musa metafisica* (1917, figura 18), il pittore abbandona il chiassoso dinamismo futurista, cominciando a sospendere su enigmatici fondali altrettanto enigmatiche, immobili figure.

La transizione da un estremo all'altro può essere rappresentata da *Inseguimento* (figura 17), opera che pur avendo ancora vari richiami futuristi (il tema del cavallo, lo slancio cinetico, il collage con stralci di giornale riferiti all'attualità bellica), segna e annuncia un cambiamento che affiora pure nella cromia che tende un poco a sbiadire.

Pochi mesi dopo quest'opera, convalescente a Ferrara per ferite di guerra insieme a De Chirico, Carrà smonta idealmente da cavallo, ferma tutto e inizia a convocare entro claustrofobici interni, tra solidi geometrici statue mute, strani manichini, che hanno fiacchi rapporti con le *Poupées électriques* di Marinetti (1910) o con gli automi dei *Balli Plastici* di Depero (1917) e sono piuttosto imparentati con gli umanoidi metafisici che abitano negli stessi anni le tele di De Chirico o di Sironi (figura 19).

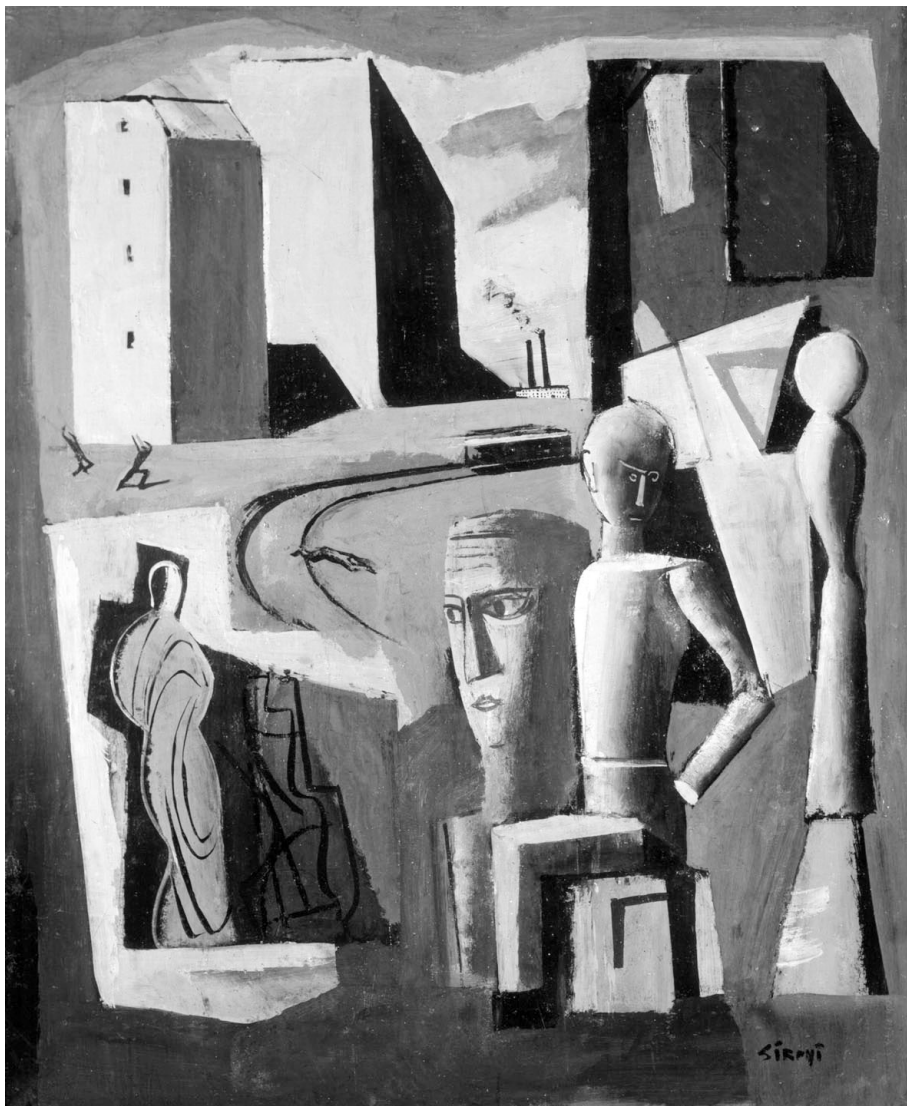


17



18

17. Carlo Carrà, *Inseguimento*, 1915 (Peggy Guggenheim Collection, Venezia).
18. Carlo Carrà, *La musa metafisica*, 1917 (Pinacoteca di Brera, Milano).



19

19. Mario Sironi, *Composizione metafisica*, 1946 (Collezione privata).

Ma cos'è un manichino se non un *non uomo*? All'uomo-macchina-inutile di Dada e all'uomo-robot futurista (che, era ottimista nel suo concretizzare come una conquista il rapporto macchina-inumanità), subentrano dei fantocci partoriti dal sonno della ragione.

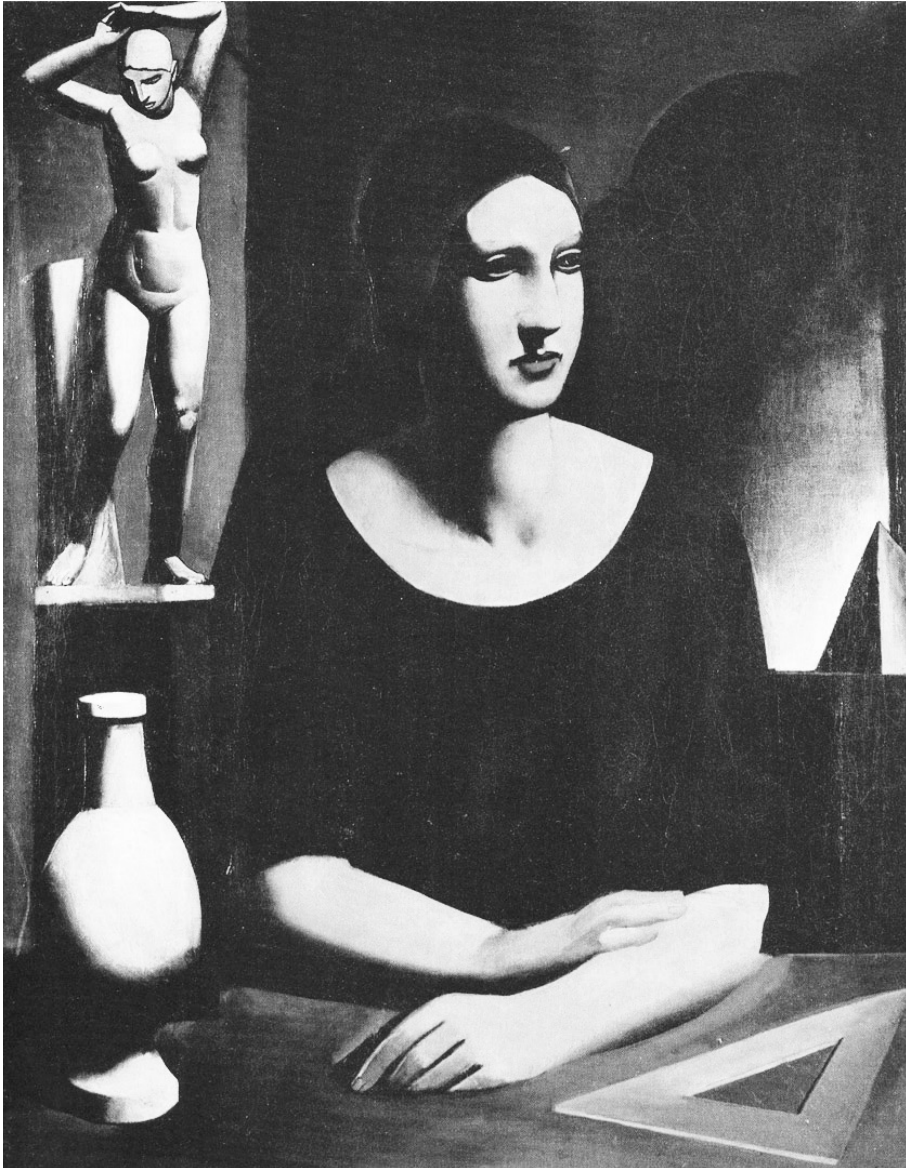
Nella composizione di Sironi, che, pur includendo allusioni a relitti di statue e manichini, si ricollega alla serie delle periferie da lui iniziata pri-

ma del 1920 e nata «dal disincanto per il degrado della realtà umana nei centri industriali; dalla delusione del soldato che aveva difeso la sua terra e la speranza di viverci meglio, dell'intellettuale che avverte l'abisso fra gli ideali propagandati dall'interventismo e gli sfinimenti del lavoro asservito al capitale e disatteso dallo Stato. [...] Un compianto sui valori "eterni" nei quali Sironi aveva scorto la speranza di salvezza – lavoro, famiglia, casa, rapporto con la natura –; una condanna della violenza compiuta dall'umanità sui destini che si era costruita».²²

Prima di Sironi, le periferie erano state dipinte da Balla e da Boccioni, ma per i futuristi lo spirito urbano si identificava in larga prevalenza con la tambureggiante ebbrezza di automobili in corsa, insegne al neon, vetrine illuminate, frenesia metropolitana. Lo squallore desolato delle periferie di Sironi è il rovescio della *Città che sale*, così come i manichini metafisici sono il rovescio dell'uomo e paiono enunciare con la loro muta, inquietante presenza concetti familiari a molti testimoni e reduci dalla trincea: «La mia vita è inutile, è quella d'un AUTOMA sopravvissuto a sé stesso, che fa per inerzia alcune cose materiali, senza amore né fede».²³ In quadri come quelli, così come in tanta memorialistica coeva, si certifica l'avvento insieme a quello della disumanizzazione *tout court* indotta dalla guerra, di quella *desumanización del arte* che – secondo Ortega y Gasset – aveva un suo carattere saliente nella *intrascendencia*: ovvero nella medesima privazione che aveva reso tanti testimoni e reduci della guerra inerti automi *senza amore né fede*.

Ritorni all'ordine: dall'inumano al postumano

Se Carrà o il ricordato Otto Dix evolvono dal Futurismo a posizioni che lo superano o lo rinnegano, Mario Sironi disegna la parabola esemplare dell'irriducibile che non sconfessa i propri ideali bellicisti, riconvertendoli ad altra causa. Già appassionato lettore di Schopenhauer e Nietzsche, dapprima vicino ai futuristi (in particolare a Boccioni) poi tentato dalla metafisica, divenne esponente di spicco del Gruppo 900, consacrando al fascismo fino a Salò (Mussolini dirà: «L'arte di Sironi è il fondale su cui ho edificato la mia rivoluzione»). Pur avendola combattuta, Sironi, come il suo collega Bucci di cui abbiamo letto poco sopra una significativa dichiarazione sulla irrepresentabilità della guerra in pittura, non vuole raccontare il trauma, ma metterlo a distanza. In arte accade spesso che la fuga da se stessi o dal presente si esprima attraverso le forme dell'Arcaismo (cioè una distanza nel tempo) o dell'Esotismo (cioè una distanza nello spazio). Il



20

20. Mario Sironi, *L'allieva*, 1922-1923 (Collezione Deana, Venezia).

Gruppo 900, che si dà per imperativo il recupero della tradizione primitiva italiana, risponde all'impulso a una fuga *à rebours*. Dietro le sue istanze di restaurazione si nasconde però, oltre alla velleità utopistica, il pericolo di dar corpo a irragionevoli mitologie fondate su presunti primati di razza

(falsamente concepiti e colpevolmente contrabbandati) e su perversi affanni di purezza di sangue.

Alle figure aperte e irradianti dei futuristi si affiancano così nell'immediato dopoguerra figure chiuse, compatte spesso accompagnate da oggetti che rinviano a valori di ordine o a strumenti di misura. Così ecco *L'allieva* di Sironi, mèmora della ritrattistica rinascimentale, con le mani atteggiate da *Gioconda* che troneggia in una scura scenografia circondata da solidi geometrici, da una squadra, da una scultura. La consistenza della donna è più statuaria che carnale; l'assieparsi di *solidi*, la ricerca di densità e fissità configura una alternativa alla vaporizzazione ipercinetica di quel mondo fluido che solo pochi anni prima i Futuristi avevano glorificato e che si era dissolto tra scoppi di granate e nubi di gas tossico.

Fatte queste considerazioni, s'inizia a capire come i "richiami all'ordine" che hanno scandito il primo dopoguerra siano scaturiti dallo sgomento provato innanzi ai brandelli di un mondo sfigurato al pari di quei non-volti sconciati dalle esplosioni (figure 14-15). Ha detto benissimo Rocco Ronchi, nel saggio incluso nel catalogo di una delle mostre più intelligenti allestite nella ricorrenza dei 100 anni dall'inizio della guerra: «Tutti i "ritorni all'ordine" del Novecento saranno sempre motivati dall'angoscia provata di fronte ad una *gueule cassée*, che è angoscia di fronte all'estraneo, al fuori mondo e all'*immondo*. Fare della pietra scartata la pietra angolare, sarà invece la prassi comune all'arte novecentesca...»²⁴

Potenza fondativa dei resti: arte e guerra

Secondo la ferrea necessità che regola il ciclo industriale, è logico che lo sfruttamento delle *risorse umane* produca scorie; nel caso della guerra, le scorie sono i mutilati, gli invalidi, i pazzi: quell'esercito di morti viventi, il cui catalogo, solo quanto alla situazione italiana, era snocciolato da Scialini (figura 16). L'immondo e gli scarti diventano da quel momento materia prima per molta arte contemporanea.

Si stenta a credere che il fotogramma di Abel Gance (figura 21) abbia cent'anni: questi fanti col volto celato da una maschera antigas che trasfigura in teschio, questi redivivi che recitano un sogno di danza macabra potrebbero essere usciti dallo studio di uno dei tanti artisti contemporanei che eseguono opere con escrementi, sangue, secrezioni organiche compiacendosi dell'abiezione o flirtando ossessivamente con la morte.²⁵ Nel nostro presente artistico, la morte *vende*, galleristi e artisti ci speculano su (chissà che vignet-



21. Abel Gance, fotogramma da *J'accuse!*, 1919.

ta avrebbe potuto dedicare Scalarini alle perversioni del mercato dell'arte degli ultimi cinquanta-sessant'anni?), creando opere visive e performative nate sotto una cattiva stella, quella sorta dal gemino disastro (disastro, è bene ricordarlo, significa propriamente “perdita dell'astro”) della Grande Guerra e della dittatura del subumano instaurata da Hitler, al prezzo, oltreché di milioni di vite, della soppressione della cultura umanistica.

Quelli presentati da Gance nel suo film sono postuomini, e con quest'ultima immagine negli occhi il nostro racconto per immagini potrebbe chiudersi con la speranza di aver fatto balenare nel lettore il duplice esito di quel rapporto arte in guerra / arte e guerra formulato in apertura, il quale – in estrema sintesi – potrebbe ridursi a questa doppia implicazione logica: se il Futurismo, con la sua dedizione alla guerra, aveva forgiato le avanguardie del Novecento (e oltre), l'inumana esperienza della prima guerra moderna ha fondato l'epoca del postumano.²⁶

¹ M. CHAGALL, *La mia vita*, SE, Milano 1998, p. 120. Redatto in francese nel 1921-1922, *Ma vie* fu pubblicato nel 1931.

² G. LISTA, *Genesi e analisi del Manifesto del futurismo di Filippo Tommaso Marinetti*, in *Futurismo: avanguardie e avanguardie*, catalogo della mostra a cura di D. Ottinger (Roma, Scuderie del Quirinale, 20 febbraio-24 maggio 2009), 5 Continents, Milano 2009, p. 83.

³ C. CARRÀ, *Guerrapittura: futurismo politico, dinamismo plastico, 12 disegni guerreschi, parole in libertà*, Edizioni futuriste di poesia, Milano 1915, p. 17 (corsivi originali).

⁴ *Ibi*, p. 103.

⁵ Cit. in *L'Europa in guerra. Tracce del secolo breve*, catalogo della mostra a cura di P. Del Giudice (Trieste, Magazzino delle idee, 30 novembre 2014-28 febbraio 2015; Trento, Castello del Buonconsiglio, 28 marzo-30 maggio 2015), Edizioni e, Trieste 2014, p. 919.

⁶ C.E. GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia* [1955], in ID., *Saggi giornali favole II*, a cura di C. Vela, G. Gaspari, G. Pinotti, F. Gavazzeni, D. Isella e M.A. Terzoli, Garzanti, Milano 1992, pp. 796-797: «Ma il dolor bestiale, il macigno che devo reggere più grave, la rabbia porca, è quella che già dissi: è il mancare all'azione, è l'essere immobile mentre gli altri combattono, è il non più potermi gettare nel pericolo, ch'ero venuto ad amare sopra ogni cosa, come l'alcolizzato ama sopra ogni cosa il veleno da che avrà la morte. Io soffro credo come un alcolizzato che delle anime pietose hanno chiuso in una casa di salute. Val più un grappino per lui, che tutta la filantropia della terra» (Celle-Lager, 21 luglio 1916).

⁷ *Manifesto del creatore italiano* [1924], in G. BALLA, *Scritti futuristi*, raccolti e curati da G. Lista, Abscondita, Milano 2010, p. 50. Taluni artisti, ad esempio Marinetti e Sironi, fin dal 1919 prendono parte alle riunioni del Fascio milanese.

⁸ C.E. GADDA, *Diario di guerra e di prigionia*, p. 572 (21 luglio 1916). Dal 1914 era collaboratore del "Corriere della Sera" anche D'Annunzio.

⁹ Vedi almeno Sironi e la grande guerra: *l'arte e la prima guerra mondiale dai futuristi a Grosz e Dix*, catalogo della mostra a cura di E. Pontiggia (Chieti, Palazzo De Mayo, 22 febbraio-25 maggio 2014), Allemandi, Torino 2014.

¹⁰ Cfr. L. FABI, *Una scheda per la Grande Guerra*, in *L'Europa in guerra. Tracce del secolo breve*, pp. IX-XVI.

¹¹ U. BOCCIONI, *Pittura e scultura futuriste (Dinamismo plastico)* [1914], a cura di Z. Birolli, SE, Milano 1997, p. 24 (*Contro il paesaggio e la vecchia estetica*).

¹² E. JÜNGER, *Sul dolore [Über den Schmerz, 1934]*, in ID., *Foglie e pietre*, Adelphi, Milano 1998, p. 145.

¹³ ID., *La mobilitazione totale [Die Totale Mobilmachung, 1930]*, *ibi*, p. 118.

¹⁴ U. BOCCIONI, *Pittura e scultura futuriste*, p. 29 (*Contro la vigliaccheria artistica*).

¹⁵ *Ibi*, p. 20 (*Contro il paesaggio e la vecchia estetica*).

¹⁶ E. JÜNGER, *Sul dolore*, p. 179.

¹⁷ W. BENJAMIN, *Angelus Novus* [1920], a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Einaudi, Torino 1995, p. 80 (*Tesi di filosofia della storia*).

¹⁸ E. JÜNGER, *Nelle tempeste d'acciaio [In Stablgewittern, 1920]*, Guanda, Parma 1990, p. 264.

¹⁹ Vedi almeno *Dada: l'arte della negazione*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 aprile-30 giugno 1994), De Luca, Roma 1994.

²⁰ Cit. in V. FARINELLA, *Immagini della Grande Guerra: l'Europa e l'Italia in La grande guerra degli artisti: propaganda e iconografia bellica in Italia negli anni della prima guerra mondiale*, catalogo della mostra a cura di N. Marchioni (Museo Marino Marini, Firenze, 3 dicembre 2005-25 marzo 2006), Pagliari Polistampa, Firenze 2005, p. 18. Su Scalarini vedi www.scalarini.it.

²¹ Cit. in L. ANGELINI, *Disegni di guerra*, in "Emporium", XLVI (1917), 272, p. 107.

²² E. CAMESASCA in *Mario Sironi. Scritti editi e inediti*, a cura di Id., con la collaborazione di C. Gian Ferrari, Feltrinelli, Milano 1980, p. 430.

²³ C.E. GADDA, *Diario di guerra e di prigionia*, p. 867 (Milano, 31 dicembre 1919), scritta a guerra finita, nell'ultima pagina del diario, l'affermazione fa il paio con quel sarò «un morto che pensa e che si muove», scritto nei giorni di prigionia, *ibi*, p. 686 (Rastatt, 24 dicembre 1917).

²⁴ R. RONCHI, *Le gueules cassées e la filosofia*, in *La guerra che verrà non è la prima*, catalogo della mostra a cura di N. Boschiero, D. Isaia e M. Fois (Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 4 ottobre 2014-20 settembre 2015), Electa, Milano 2014, p. 72.

²⁵ Vedi almeno J. CLAIR, *De immundo* [2004], Abscondita, Milano 2005. Tuttora vi sono artisti, ad esempio Eric Manigaud (classe 1971), ora rappresentato della prestigiosa galleria del pubblicitario Saatchi, che lavorano sul tema delle *gueules cassées*.

²⁶ Intendo il termine *postumano* in senso letterale, senza riferimento filologico alla corrente di arte contemporanea che va sotto il nome di *Post-Human*, coniato nel 1992 dal gallerista-critico americano Jeffrey Deitch in occasione di una esposizione sul tema della manipolazione del reale e della trasformazione da naturale ad artificiale della cultura contemporanea.