

Umberto Boccioni:
Autoritratto

La grande mostra che il Metropolitan di New York dedica a Boccioni è un'occasione per rileggerne l'opera al di là degli schemi correnti

Se il Futuro è la mia amante

di GIULIANO BRIGANTI

Lieberman, direttore del dipartimento di Arte del XX secolo del Metropolitan Museum, che ha avuto fra l'altro il merito di rivolgersi, invitandola a collaborare alla scelta delle opere e affidandole per intero la redazione del catalogo, ad una studiosa come Ester Coen, che nel taglio nuovo e illuminante del bel saggio introduttivo e nelle esaurienti schede ha dimostrato la sua approfondita conoscenza dell'argomento, offrendoci una vera e propria monografia sull'artista che resterà definitiva.

Carattere e destino

La mostra, come è già possibile giudicare dalle prime settimane, riscuote un grande successo: Michael Brenson, il severo critico del *New York Times*, che non è mai stato tenero con le mostre organizzate da Lieberman, né con quella recente di David Hockney, né con la mini-retrospettiva di Klee fatta con le opere regolate al museo da Berggruen, ha definito questa mostra di Boccioni la migliore organizzata sin qui dal dipartimento di Arte del XX secolo del Metropolitan.

Amesso dunque, come ho detto, che il modo più legittimo di «entrare» nel Futurismo, o piuttosto di esprimere un giudizio di valore sulle opere futuriste, sia quello di percorrere le strade seguite dai singoli artisti, quasi fossero linee di forza che convergono in un punto, è chiaro come sia indispensabile considerare e analizzare attentamente anche il «prima», cioè le componenti delle loro rispettive culture e la natura di queste, soprattutto il formarsi e il costituirsi della loro personalità, della loro poetica. Quel carattere, insomma, che è indissolubilmente intrecciato al loro destino.

Non paia quindi strano se seguendo, nelle belle sale della nuova ala del museo che accoglie la mostra, l'intero percorso di Boccioni dal 1902 al 1916, io sia stato indotto, dall'osservazione di alcune costanti espressive, a ritornare a quel confronto con le maggiori manifestazioni del «modernismo» contemporaneo, e in particolare con i cubisti e con Picasso, che Marinetti, per ragioni di politica di gruppo, si rifiutò di fare nel 1913. C'è una costante infatti che di quel confronto chiarisce i termini e che non mancherà, credo, di apparire subito al visitatore. Ed è il «conte-

nutismo» di Boccioni. Chiamandolo così per eccesso, considerando quel punto di partenza di ogni sua ricerca che non prescindere mai dal contenuto. Un tipo di ricerca, legato certamente alle origini prime dell'artista e in generale all'ambiente italiano, che non trova alcun riscontro nella più moderna e rigorosa oggettività del primo cubismo, nella sua purezza formale, e nemmeno nelle profonde esperienze psichiche inconscie del giovane Picasso.

Voglio dire che è molto evidente come Boccioni, sin dalle prime opere, fosse interessato ad esprimere contenuti: ideologici, letterari, sentimentali. Non per nulla la maturazione della sua poetica futurista si manifesta nella ricerca di trasporre i «sentimenti» (non la percezione delle «cose») in un linguaggio formale e non emotivo nato dalla simbologia delle linee e dalla corrispondenza fra emozione e rappresentazione: la poetica degli *Stati d'animo* dell'11. Non c'è dubbio, infatti, che quella sua prima propensione per i contenuti, quelle sue tangenze con il simbolismo, lo accompagnarono sino alle soglie del Futurismo e anche oltre, sino a *La città che sale* (1910), sino a *L'idolo moderno* (1911), sino a *La risata* (1911), dove quei contenuti traspaiono dietro una costruzione formale influenzata dal cubismo.

Lo accompagnano cioè sino a quando non prevalgono, fra la fine del 1911 e il 1912, quegli interessi teorici che sostenevano le sue intense ricerche di un linguaggio nuovo, le sue ricerche sulla simultaneità, sulla «continuità dinamica» che esprime il movimento in una forma unica, sulle qualità cromatiche e sulle possibilità luminose insite negli accostamenti tonali. Sino, insomma, alla serie dei «dinamismi» che culminano nella grande tela del *Dinamismo di un «foot-baller»* del '13, che domina l'ultima sala della mostra.

Possiamo trarre certamente un importante insegnamento da questa bella mostra, ed è già questo un fatto che testimonia di quanto sia utile per la diffusione di una più precisa conoscenza dell'artista. Ci insegna che è necessario, anzi indispensabile, considerare Boccioni nella sua unità, vale a dire in tutto il percorso della sua breve ma intensa vita. E non come se il Futurismo fosse il punto di arrivo, il «valore», e il «prima» solo preistoria. Forse non è nemmeno vero, come quasi tutti pensano, che le sue opere più belle coincidano sempre con gli anni migliori del Futurismo, dall'11 al '14.

Ritratti struggenti

Per quello che accadde nel suo animo e nella sua mente dopo il '14, quando dimostrò di non interessarsi più al «dinamismo» futurista, abbiamo troppe poche opere per giudicare dove sarebbe approdato quel suo ritorno a Cézanne se non fosse giunta improvvisamente la morte. Abbiamo, invece, molte opere stupende del «prima».

So di distaccarmi dal gusto corrente, che corrisponde esattamente alle valutazioni mercantili, ma il *Dinamismo di un «foot-baller»*, il quadro forse qui più ammirato, non è quello che più amo. Se il tritico degli *Stati d'animo* mi commuove di più in ogni senso, vi sono anche opere più intimamente letterarie e in diversa maniera «moderne» degli anni pre-futuristi, che ritengo debbano considerarsi fra le opere più alte che Boccioni dipinse. Alludo in particolare a quelle meravigliose immagini di periferia milanese del 1909, il *Mattino*, il *Crepuscolo* e *Officine a Porta Romana*, struggenti ritratti di una città che si espande verso la campagna, pervasi di una quotidiana malinconia, dove la luce tesse la trama delle cose sull'ordito di un chiaro ordine mentale, trasfigurando le tristezze di una giornata desolata in luminosa bellezza. In amore per il futuro, per ritornare a Yeats.

NEW YORK — «Ci sono stati uomini che amavano il futuro come un'amante e il futuro mescolava il suo respiro con il loro respiro e scuoteva intorno a loro i suoi capelli, e li nascondeva alla comprensione dei loro tempi». Così scriveva Yeats a proposito di William Blake, e aggiungeva che se Blake parlò in modo oscuro e confuso, fu perché parlava di cose per esprimere le quali non riusciva a trovare i modelli nel mondo a lui noto. Non so bene perché, forse per quel richiamo al futuro, pensavo a queste parole di Yeats davanti ai quadri futuristi di Umberto Boccioni esposti alla grande, bellissima mostra retrospettiva a lui dedicata al Metropolitan Museum, e mi domandavo se quelle stesse parole potevano riferirsi anche ai futuristi.

Certo, anche loro il futuro l'amarono come un'amante, ma con una foga, direi, maschilista, possessiva, conclamata, che del resto era consona alla loro ostentata estroversione e a certe loro bravate messianiche e urlanti; e se qualche cosa li nascose alla comprensione dei contemporanei, si deve pur dire che i tempi offrirono loro l'occasione di modelli, o per lo meno che essi trovarono già aperta la strada delle rotture violente, radicali, con le forme del passato. Rotture più violente, forse, delle loro; o almeno altrettanto violente, ma certo più silenziose. In quanti, è lecito chiederselo a questo proposito, videro subito al Bateau Lavoir *Les Demoiselles d'Avignon*? In quanti ne parlarono?

Questo non vuol dire che anche i futuristi non dovessero cercare nella propria immaginazione, cioè al di fuori delle forme «del mondo a loro noto», mezzi espressivi nuovi per esprimere il loro amore per il futuro: che era un vero e proprio «eros» per il movimento, il dinamismo, l'energia degli uomini e delle macchine. Ma se ho ricordato qui quel poetico avvio di Yeats al saggio su Blake, è forse soltanto perché esso può in qualche modo fornire un esile appiglio per indurci a considerare una volta di più quale fu l'apporto formale originale del Futurismo, può susurrare un candido invito a formulare un giudizio di valore.

Perché dobbiamo pur chiederci come mai, visto che il Futurismo occupa nella storia degli avanguardie un posto di pur grande rilievo, la pleonastica mostra veneziana del 1986, con la sua debordante visione del movimento futurista come fenomeno culturale, abbia potuto rivelare, come ha notato giustamente il critico del *New York Times*, una così netta discrepanza fra le ambiziose intenzioni polemicamente dichiarate e la modestia artistica di un insieme in tal modo dilatato oltre il dovere.

Turbine di idee

Il fatto è che per approdare ad un soddisfacente e motivato giudizio di valore (se è questo ciò che si vuole) credo sia necessario mettere per un momento da parte le considerazioni postume sull'ideologia futurista, lasciandole agli studiosi di programmi e di ideologie o di rapporti fra politica e arte; così come è necessario dimenticare le diramazioni periferiche e spesso tardive del movimento. Sarà invece utile considerare i singoli percorsi e le singole esperienze degli artisti; di quei pochi e veri artisti (e fra questi Boccioni fu indubbiamente il maggiore) che si gettarono generosamente in un turbine di idee, di ansiose ricerche e di azioni, verso il quale furono spinti seguendo il percorso del loro individuale cammino, che aveva attraversato, più o meno fortunatamente, le esperienze dei primi anni del secolo.

Se invece vogliamo riferirci ad un giudizio complessivo, non mi par dubbio che fuori d'Italia, e in particolare negli Stati Uniti, non si sia dato mai troppo credito al Futurismo come movimento formativo internazionale, che era

poi la tesi della grande, troppo grande, mostra veneziana. Il Futurismo, ancora oggi, non è un movimento la cui storia e i cui esiti siano familiari al pubblico americano, né ha mai goduto, fuori d'Italia, i massimi onori della cronaca e della moda.

Non voglio dire che sia sconosciuto, perché alcune delle opere futuriste più importanti di Boccioni (e anche di Balla) appartengono al Museum of Modern Art di New York; ma la conoscenza della sua storia e soprattutto della storia dei singoli artisti del gruppo (che è poi la vera storia artistica del Futurismo) è rima-

sta per gli americani una nozione vaga, sfuggente. E non è facile dire quanto questo sia dovuto al fatto che i futuristi mancarono l'occasione del primo contatto quando, convinti da Marinetti che non voleva confrontarsi con i cubisti, decisero di non inviare loro opere alla grande mostra dell'Armory Show che si aprì a New York nel febbraio del 1913 e nella quale per la prima volta il pubblico americano venne messo violentemente di fronte alle opere degli artisti d'avanguardia europea.

Proprio da questa situazione nasce l'importanza e l'opportu-

nità di questa grande mostra dedicata da New York a Boccioni. Una mostra che segue l'artista per tutto l'arco della sua breve ma intensa vita, a cominciare dalle opere giovanili del soggiorno romano e a finire con quelle dell'anno della sua morte precoce; nelle quali Boccioni dimostra di essere già uscito dall'occhio del ciclone futurista. Un invito concreto a valutare uno dei momenti più alti e vitali della pittura italiana di questo secolo seguendo la complessa carriera del suo maggiore protagonista.

Più che opportuna, quindi, l'iniziativa partita da William S.

Nella «Via dei canti» Bruce Chatwin torna alla sua vocazione di rapsodo avventuroso

PER affrontare con successo il quarto libro di Bruce Chatwin tradotto in italiano (*La via dei canti*, Adelphi, pagg. 390, lire 28.000), è importante sapere cos'è un «tjuringa».

Il lettore lo scopre qua e là attraverso queste quasi quattrocento pagine erratiche e picaresche, sorridenti e, in qualche modo, «religiose». Ma è detto meglio che mai a pagina 382. «Un «tjuringa»... è una piastra ovale fatta di pietra o di legno di mulga. E' sia una partitura musicale, sia una guida mitologica dei viaggi dell'Antenato. E' il corpo reale dell'Antenato (pars pro toto). E' l'alter ego di un uomo, la sua anima, il suo obolo a Caronte; il documento che attesta la sua proprietà della terra; il suo passaporto e il suo biglietto per «tornare dentro».

La prima definizione è una definizione fisica e oggettiva. La seconda e la terza appartengono alla cultura antropologica. La quarta — «il suo obolo a Caronte» — è Bruce Chatwin.

Intreccio di memorie

Col suo primo libro l'inglese Bruce Chatwin ci aveva portati in Patagonia. Con *Il viceré di Ouidah* nel Brasile e nel Camerun della tratta degli schiavi (e affascinato dalla vicenda e dal modo di raccontare di Chatwin, un altro grande visionario, Werner Herzog, ha pron-

Obolo per Caronte

di IRENE BIGNARDI

tamente messo in cinema la storia di Francisco da Silva). Quasi per reazione a questi due libri errabondi e avventurosi, *Sulla collina nera* restringeva l'ambiente fisico del racconto a poche colline tra l'Inghilterra e il Galles, e la vicenda al reciproco amore e alla simmetrica vita di due gemelli contadini.

Con *La via dei canti* Chatwin ritorna alla sua vera vocazione letteraria — quella di rapsodo, di viaggiatore, di curioso — e alle avventure della sua prima giovinezza, quando, vent'anni fa, cominciò a lasciarsi affascinare e a studiare i nomadi, viaggiando in lungo e in largo — e, a quanto si legge, con ogni mezzo — dall'Afghanistan all'India all'Africa.

La via dei canti (*The Songlines*) lo porta — per la maggior parte di queste pagine affascinanti — in Australia, partendo dalla base di Alice Springs, la città avamposto nel centro del deserto. Ma in realtà l'Australia, i suoi abitanti, le «vie dei canti», «le piste del Sogno», e la ricerca dei sacri «tjuringa» sono il punto di partenza per un intreccio di fantasie, di memorie, di considerazioni, di notizie sul tema che ossessiona Chatwin al di là degli aborigeni australiani, della cultura

del nomadismo, della curiosità per le civiltà misteriose o parzialmente spiegate che ancora sopravvivono in un mondo che aspira ad essere razionale: il tema del viaggio.

La baracca nel deserto

Se per gli Aranda australiani la loro terra è tutta un intreccio di «vie dei canti» e di «piste dei sogni», una labirintica ragnatela di percorsi segnati dagli antenati e perciò sacri — e se quindi, come racconta il libro, sono guai per i tecnici bianchi che cercano di far procedere attraverso questi territori importantissimi dal punto di vista mitico e religioso, una ferrovia transaustraliana che inevitabilmente finirebbe per recidere i delicatissimi fili segreti —, per Chatwin il mondo è tutto un intreccio costruito dalla grande metafora del viaggio.

Accanto alle pagine divertenti che registrano gli andirivieni di Chatwin e del suo amico russo-australiano Arkady su e giù per il deserto, nonché vari incontri sotto il segno dell'irregolarità della bizzarria —

la bella Marian con la sua voglia di avventura e i suoi vestitini da King's Road anni Settanta; il vecchio Hanlon che vive nella sua baracca di lamiera nel deserto mantenuto da trent'anni a cura dell'assistenza pubblica; Padre Dan, aborigeno, ribelle e rivoluzionario che distrugge la missione affidatagli e va a vivere con una dentista mezza malese mezza scozzese, non senza prima aver scritto una lettera in impeccabile latino al Santo Padre perché lo sciolga dai voti.

Accanto alla cronaca metà seria metà ironicamente affettuosa dei progressi, dei regressi, delle divagazioni del Land Rights Movement — cioè del movimento che tende alla restituzione agli aborigeni delle loro terre, o almeno al riconoscimento dei loro diritti economici — Chatwin ci regala un lieve, noncurante, casuale manuale di antropologia della comunicazione, dove i canti degli Aranda, la ragnatela di leggende su Emù e Canguri, Gatti Indigeni e Cacatua Neri si intrecciano continuamente a una domanda fondamentale: perché gli uomini, fin dai tempi più remoti, hanno sentito un'insopprimibile necessità di spostarsi? Che differenza c'è tra i po-

poli cosiddetti nomadi e quelli sedentari, al di là dell'ovvio dato che i primi continuano a muoversi e gli altri no? Che cos'è il viaggio, oltre che una evidente possibile metafora della vita e della ricerca?

Chatwin, per portarci in questo viaggio sul viaggio, utilizza irresistibilmente l'aneddotica accumulata in vent'anni su certi suoi preziosi quaderni con elastico (ahimè non più in produzione): storie di Mauritania o di Chelsea, divagazioni, incontri indiani, chiacchierate con interlocutori illustri come Lorenz, accanito a un'antologia casuale — ma sottile nei percorsi interni — che accosta Darwin ai proverbi beduini, a Kipling, a Renan, a Blake.

Ultimo — o quasi — grande viaggiatore lui stesso di un Grand Tour alla ricerca di un mondo che sta per autodistruggersi, compiuto con le mappe della cultura e del mito, Chatwin riesce con *Le vie dei canti* a ottenere un triplice risultato. Fornire una lettura seducente. Incoraggiare nel lettore il deterioro sentimento dell'invidia per il suo nomadismo fisico e intellettuale. Proporre — con la grazia e l'ironia del tocco — un discorso «religioso».

Basterebbe il finale, l'incontro con tre vecchi quasi moribondi sdraiati su dei lettini da campo nel posto sacro dei «tjuringa», finalmente rivelato a Chatwin: «Stavano bene. Sapevano dove stavano andando, e sorridevano alla morte sotto l'ombra di un eucalipto».