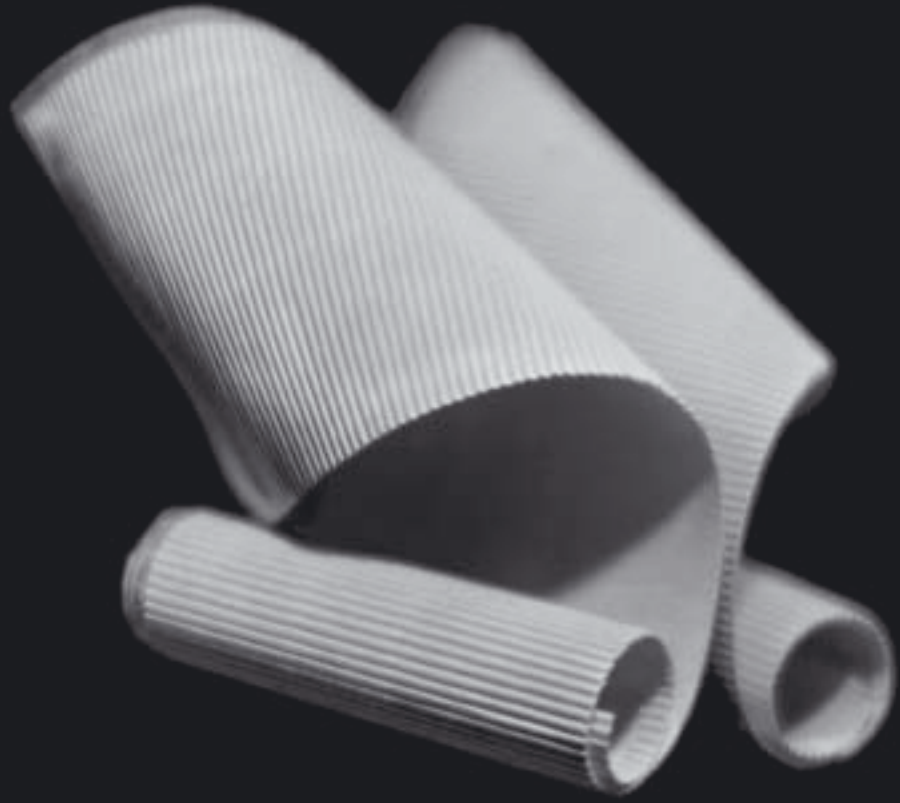


CORRENTE DEL GOLFO

Parisio
e Røehrssen
futuristi a Napoli

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
SUOR ORSOLA
BENINCASA



non so se mi spiego

Napoli

via Suor Orsola, 10

24 ott – 24 nov

allestimento

progetto

Sergio Prozzillo

realizzazione

Antonio De Gregorio

Gaetano Troncione

catalogo

realizzazione

Imago sas

grafica

Sergio Prozzillo

Flavia Soprani

fotografie di G. Parisio

Archivio Fotografico Parisio

www.archiviofotograficoparisio.it

sculture di G. Roehrsen

foto di Massimo Velo

www.myspace.com/massimovelo

con il contributo di

REGIONE CAMPANIA

COMUNE DI NAPOLI

 BANCO di NAPOLI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI SUOR ORSOLA BENINCASA

© tutti i diritti sono riservati 2009

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
SUOR ORSOLA
BENINCASA

Giulio Parisio
e Guglielmo Røehrsen
futuristi a Napoli

CORRENTEDELGOLFO

a cura di Stefano Causa e Silvia Zoppi Garampi

FRANCESCO DE SANCTIS

5	Francesco De Sanctis
8	Silvia Zoppi Garampi
22	Stefano Causa
95	Guglielmo Roehrssen
109	Giulio Parisio

Dinanzi al gettito di piccole mostre calibrate o, più spesso, d'impianto maestosamente celebrativo che, durante l'anno, hanno imposto allo spettatore consapevole un'esosa rincorsa tra Parigi, le Scuderie del Quirinale, Rovereto o il Palazzo Reale di Milano; parrebbero necessarie, per dirla con Croce, una cautela di pensiero o, quantomeno, l'eventualità d'una sosta. Al netto d'una bibliografia ormai abnorme e filologicamente esigente, rimane sospeso il giudizio e intatte le questioni principali. Sopravvisse il Futurismo all'arco eroico che i primi ermeneuti del movimento circoscrivono entro la fine della Grande Guerra o, al limite, dentro il 1925 che vede coincidere la pubblicazione degli 'Ossi di Seppia' di Montale e la seconda antologia poetica futurista? O non fu, il Futurismo, affare troppo serio e semi-nale per essere lasciato agli equilibrismi dei futuristi a tutto servizio? In 'Letteratura e vita nazionale' si legge: «(...) sia il futurismo di Marinetti, sia quello di Papini, sia Strapaese hanno urtato, oltre il resto, in questo ostacolo: l'assenza di carattere e di fermezza dei loro inscenatori e la tendenza carnevale-

sca e pagliaccesca dei piccoli borghesi intellettuali, aridi e scettici (...)». È tuttora lecito azzardare un giudizio complessivo sulla portata reale delle molteplici incarnazioni, e derive, del movimento? Ha senso, poi, parlare di secondo Futurismo? E come andranno soppesati gli apporti delle avanguardie alla codificazione iconografica del regime fascista, nelle cui opere pubbliche tende a ricucirsi, per statuto, il rapporto con la Memoria dell'Antico (ma a quel punto Marinetti, per citare di nuovo Gramsci, è «diventato accademico e lotta contro la tradizione della pastasciutta»)? E in questo concerto grosso, esploso anche a livello regionale, che sponda offrire alle voci di Napoli? Quasi, ormai, alla scadenza del centenario del movimento: varato nel febbraio del 1909, sulla prima pagina del «Figaro», da un accorto poligrafo e, si passi il termine, animatore culturale come Marinetti; ci è parso doveroso accordarci e accodarci agli sforzi di recupero delle vicende del maggior movimento d'avanguardia italiano. Doveroso e giusto per saldare, provvisoriamente, un conto aperto fin da quando il nostro ateneo promosse un affondo impegnativo sui circumvisionisti, una delle punte più avanzate del contesto locale nell'entre - deux - guerres. Per l'occasione abbiamo deciso di aggredire la tastiera agli angoli focalizzando l'attenzione su due maestri di generazioni diverse, Giulio Parisio e Guglielmo Roehrssen che, nella prima maturità, si provarono nel rivendicare la quota sperimentale del futurismo degli esordi. Si tratta, rispettivamente: di un fotografo al cui lavoro quarantennale è legata la storia della moderna percezione visiva di Napoli e dei napoletani; e di uno dei rari scultori di matrice e militanza dichiaratamente futuriste. Flaiano li avrebbe definiti dei minori interessanti. E il giudizio meriterebbe di essere livellato verso l'alto.

Giulio Parisio
Ritorno dal veglione
1930 ca.
lastra al bromuro d'argento
cm 18 x 24



SILVIA ZOPPI GARAMPI PROVE DI VOLO

NO, IL MITO NON C'ENTRA NULLA.
IL VOLO HA AVUTO A CHE FARE COL MITO
FINCHÉ NON È STATO UMANAMENTE REALIZZABILE.
UNA VOLTA INVENTATO L'AEROPLANO, C'È UNA SOLA COSA AL
MONDO CON CUI IL VOLO È VERAMENTE CONNESSO,
ED È L'INFANZIA.
DANIELE DEL GIUDICE
STACCANDO L'OMBRA DA TERRA

Giulio Parisio
Uscita dal convento



Presentare una mostra che accosti le opere di uno scultore e di un fotografo seguaci di un tardo Futurismo è una scelta maturata al riparo da ogni "arditismo" filologico, per usare un termine caro al movimento. Sappiamo che il Futurismo, come avanguardia, sollecita l'"immaginazione senza fili", e il suo stesso principe, Marinetti, invoca a più riprese rapporti di reciprocità fra le differenti espressioni artistiche. In più per Parisio (1891 – 1967) e Roehrssen (1913 – 2008) i contatti culturali sono naturalmente saldi: entrambi napoletani (Roehrssen giunge a Napoli giovanissimo da Ercolano), attivi nello stesso ambito cittadino, amici, colleghi e sodali nella Napoli degli anni Trenta [1].

Nel romanzo allegorico **Gli Indomabili** del 1922, Marinetti descrive la lotta che si consuma in un'isola vulcanica, sotto un sole cocente tra gli Indomabili, una sorta di uomini-belve incatenati, e i carcerieri neri. I Cartacei sono i signori dell'isola, esseri «leggerissimi, scivolando sulla sabbia, nelle

[1] Proprio nell'Archivio Fotografico Parisio, Guglielmo Roehrssen ha tenuto la sua prima mostra antologica nel 1998 in occasione dei suoi ottantacinque anni; nella foto della pagina seguente uno scorcio del pianoterra della sala dell'Archivio durante l'esposizione. Sui piedistalli: **Motociclista** (1934), **Volo** (1933), **Sirena Partenopea** (1939), **Vortice** (1931). Sulle pareti: **Piscina XXVII Ottobre** (1938), **Virata** (1934), **Nastro Azzurro** (1934), **Milena** (1952).

Parisio oltre a essere fotografo e a realizzare allestimenti di padiglioni in importanti fiere nazionali, apre nel 1929 nel suo studio sotto i Portici di San Francesco di Paola la galleria d'arte "Sala Paola" con il pittore e architetto Carlo Cocchia. La "Sala Paola" diventa a Napoli un punto d'incontro e di riferimento per gli artisti. Scrive Roehrsen: «Nel 1929 ero sempre in giro per mostre e gallerie, in novembre all'inaugurazione della bottega di decorazione del fotografo Giulio Parisio sotto il porticato di San Francesco di Paola, incontrai il giovane architetto Carlo Cocchia ed insieme parlammo dell'entusiasmo che suscitavano in noi le opere esposte. L'anno successivo rividi nuovamente Parisio ad una sua mostra fotografica e discutemmo dell'atmosfera di evoluzione e di rinnovamento artistico che si respirava in quegli anni e in particolare dell'esaltante figura di F.T. Marinetti e del Futurismo». (cfr. **Mostra di sculture di G. Roehrsen**, Archivio Fotografico Parisio, Napoli novembre 1998, p. 3).



[2] "Introduzione" di L. De Maria a F.T. Marinetti, **Teoria e invenzione futurista**, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, 2005, p. XC.

loro vesti a cono di carta giallastra rigata di scritte. Ognuno sulla testa portava un cappello circonflesso formato d'un libro nero aperto e rovesciato». Quando il sole tramonta gli Indomabili liberati vengono trasportati in un'oasi nella quale si bagnano purificandosi. Se il destino li riconduce, in un rito che si compie quotidianamente, alla segregazione diurna, il libro termina con l'Indomabile Mirmofim che rievoca il viaggio nell'oasi, scoprendo la gratificante funzione del ricordo e della memoria, insieme a quella della poesia raffigurata nell'immagine del Lago della Bontà. Scrive il critico De Maria:

Gli Indomabili sono un'opera fondamentale dell'itinerario artistico di Marinetti: in essa si esprime uno stadio della sua più profonda *Weltanschauung*. Il libro va posto accanto alle altre pietre miliari di Marinetti poeta e ideologo: **Roi Bombance**, **Mafarka le futuriste**, e, sul versante politico, **Al di là del Comunismo**. [...] **Mafarka** corrisponde all'entusiasmo del futurismo nascente, tutto pervaso [...] da tensioni esprimetisi anche nella dimensione politico-sociale. **Gli Indomabili** vengono pubblicati nel '22, dopo quella che potremmo denominare la delusione politica del '20, conclusasi con le dimissioni di Marinetti dai Fasci di Combattimento. Si assiste allora, nell'opera, a un ritorno del pessimismo sociale giovanile, e, parallelamente, all'accentuarsi della funzione catartica, rasserenatrice e consolatoria dell'arte [2].

Il romanzo citato è esemplare del mutamento estetico del Futurismo dopo il 1919; a quell'epoca molti dei fondatori del movimento avevano intrapreso altre scelte oppure erano caduti in guerra, e all'indomani del grande conflitto anche l'anima "eroica" dell'avanguardia era sostanzialmente spenta. Nell'articolo **Il futurismo è morto**, pubblicato su «L'Ardito» il 27 giugno 1919, Marcello Sammarco, commentando l'allontanamento di Marinetti dal fascismo, interpretava la causa di quella decisione: la necessità di rivitalizzare il movimento attraverso un nuovo programma rivoluzionario, contrapposto al conservatorismo dei fascisti. In realtà nell'opinione di Sammarco, l'esibito bisogno sovversivo, era solo un modo per celare la fine del Futurismo letterario prima ancora di quello politico «Oggi, con queste dimissioni, con questo nuovo indirizzo rivoluzionario, anche se soltanto verboso, si tenta di

[3] Cfr. E. Gentile, "La nostra sfida alle stelle". **Futuristi in politica**, Bari, Laterza, 2009, p. 106.

[4] In un articolo su «Il Mattino» del 17 aprile 1930 si legge: «Pubblico elettissimo alla inaugurazione della mostra di Giulio Parisio e del pittore Carlo Cocchia al Porticato S. Francesco di Paola. Tra la folla delle signore, degli artisti e degli amatori abbiamo notato il Podestà Duca di Bovino, il Segretario Federale avv. Natale Schiassi, i Generali della Milizia S.E. Gagliani, Longo, Argentino, il Console Generale De Rosa, il Console Lemetre, Senatori, Deputati, membri del Direttorio Fascista. Il gr.uff. Parpagnolo, lo scultore Ierace ecc. Le figure e i paesaggi di Giulio Parisio, per il sapiente gioco delle ombre ond'egli si sforza di rendere il carattere delle cose e fare che da esse si sprigioni la maggior luce di bellezza, sono meritamente noti e apprezzati dal nostro pubblico. Questa volta l'infaticabile artista aggiunge delle visioni del Sannio che riaffermano il suo raro potere di osservazione, l'immediatezza della sua penetrazione che sa cogliere dalla vita reale scene ribocanti di umanità e di poesia. Un Parisio tutto nuovo è poi quello che ci si rivela nelle dodici composizioni di schietta fantasia: arte astratta o metafisica, com'oggi si ama dire; interessantissima, densa di suggestione, eppure realizzata con la più grande elementarità di mezzi». Tra le dodici composizioni vi erano quelle create con i fogli di carta.

[5] F.T. Marinetti, **Gli Indomabili**, in ID., **Teoria e invenzione futurista**, cit., pp. 936, 956, 964.



Giulio Parisio
L'ora della preghiera

[6] G.F. Accolla, in «Il Cavallo di Troia», inverno/primavera 1987, n. 7, p. 100.

[7] Come è noto la periodizzazione del Futurismo è stata negli anni questione dibattutissima. Oggi, in seguito a studi avvalorati da ricerche storiche e critiche, si tende a far coincidere il movimento con l'attività di Marinetti, individuando tuttavia notevoli mutamenti ideologici ed estetici nell'arco di anni che va dal 1909 al 1944.

galvanizzare il cadavere. Rimedio eroico ma necessario poiché nelle nostre file il futurismo era sommerso, e spento silenziosamente» [3].

Ritornando al romanzo di Marinetti, spia di un Futurismo che scandalosamente riabilita il valore della memoria per ristabilire il potere catartico dell'arte, è interessante la descrizione dei Cartacei, personaggi aerei simbolo delle idee contrapposte alla furia istintiva degli Indomabili. Una edizione illustrata del romanzo, si arricchirebbe se affiancata a quella serie di fotografie realizzate da Parisio a cavallo tra gli anni Venti e gli anni Trenta [4] la cui descrizione affidiamo alle parole di Marinetti:

Vokur ammutolì, colpito una volta di più dallo stupore religioso che gli ispirava la leggerezza scivolante e quasi aerea dei Cartacei, dominatori dell'isola. Davanti al lato opposto dell'isola, sull'arco dell'orizzonte marino si profilavano tre nuvolette brune. Prima tonde. Poi si aprirono come petali neri. Non erano nuvole e non erano nere quelle forme misteriose che il sole ancora alto anneriva. Finalmente rivelarono la loro realtà di alberature colme di vele. La prima impallidì. Erano tre velieri dalle vele gialle d'un bel colore canarino. [...] I Cartacei luminosi si spengono e svaniscono. Camminano in silenzio e con ordine, senza trascinare i piedi. Io me ne intendo, di buio. Mi sento l'anima piena di preghiere. Sembra di essere in chiesa [5]!

La mano lenta stira
origami di grazia
non vera o non vista:
la vita ti soddisfa
se si crea e si disfa [6].

Parisio come poi vedremo Roehrsen si avvicina con dignità artistica a quella che Marinetti definì la "terza ondata" del Futurismo [7]; la seconda, nata verso il 1915 sulle rivistine di polemica e di poesia sorte intorno alla «Voce» di Prezolini e di Papini – il «Quartiere latino» di Tommei, la «Brigata»



Giulio Parisio
Panorama



Giulio Parisio
Senza titolo

di F. Meriano e B. Binazzi –, fu ufficialmente avviata da alcuni giovani intellettuali fiorentini, Primo Conti, Raffaello Franchi, Remo Chiti, Emilio Settimelli, Nerino Nannetti, che frequentavano i caffè delle Giubbe Rosse e di Paszkowski. Da Franchi ebbe il nome **Pattuglia azzurra** e si riconobbe nella rivista «Italia futurista» battezzata nel giugno del 1916. L'influenza dell'opera di Dino Campana appariva a quell'altezza quanto mai significativa, proprio Franchi dichiarò: «I Canti di Campana stanno agglutinando e fortificando la nostra atmosfera» («Humanitas», 27 agosto 1916).

La vena utopistica e visionaria che ordisce gli scritti di Marinetti successivi al '22 tenderà, dopo la riconciliazione con Mussolini nel '24, a cedere sempre più a toni rarefatti: il parolibero resta una conquista letteraria certa, da rammentare ed esercitare tutte le volte che se ne presenti l'occasione: manifesti, scritti letterari, introduzioni alle antologie, dichiarazioni pubbliche, ma a esso si alterna una prosa sentimentale:

Tre. Geometriche. Ognuna col suo triangolo d'ombra cadente come un mantello fissato sull'occipite.

Un rumore di officina mi richiama nella caverna sacra. Come trottole i Dervisci girano, le braccia aperte. La casacca e la gonna bianche si svasano nel movimento rotatorio.

Una mistica ingenuità implorante immalinconisce il viso emaciato che guarda la volta. [...]

«Imitiamo i ritmi dell'universo!

«Meccanizziamo l'uomo-ingranaggio del sistema planetario!» [8]

Il primo dei brevi racconti della raccolta di memorie egiziane pubblicate nel '33 è intitolato "Ultimi brandelli nostalgici di una sensibilità futurista". L'abbandono a descrizioni di evanescente ironia è piuttosto evidente. Gli stessi manifesti redatti da Marinetti nei primi anni Trenta, se ribadiscono una teoria perfezionata negli anni, appaiono sottilmente provocatori. Dissacrante lo stile riservato al **Manifesto dell'arte sacra futurista** (1931) dove si esaltano l'aeropittura e l'aeropoiesia, tecniche che caratterizzano il Futurismo dalla metà degli anni Venti, come strumenti ideali per rinnovare nell'arte le rappresentazioni del trascendente, dei miracoli, della simultaneità delle Tre persone. Aveva ragione

[8] F.T. Marinetti, *Il fascino dell'Egitto*, in ID., *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 1072.



Giulio Parisio
Dux

[9] Devo la segnalazione di questo passo derobertisiano alla generosità di Emanuela Bufacchi che sta lavorando alla curatela dell'edizione critica del carteggio De Robertis – Piccioni.

[10] F.T. Marinetti, *L'Aeropoema del Golfo della Spezia*, in ID., *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 1100, 1101.

[11] *Ibidem*, p. 1104.

[12] ID., *Il paesaggio e l'estetica futurista della macchina* (1931), in ID., *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 631, 633.

[13] Scrive Emilio Gentile (*op. cit.*, p. 130): «Nel regime fascista, Marinetti e i futuristi in camicia nera continuarono ad avere atteggiamenti da ribelli novatori, ma delegarono al duce e al partito fascista la creazione dell'italiano nuovo nel laboratorio totalitario dove il conformismo era dogma di messa».

[14] Molto utile per ricostruire i rapporti tra il Futurismo e il regime negli anni Trenta è il recente volume *I futuristi e le Quadriennali* (Milano, Electa, 2008) con saggi di Gino Agnese, Giovanna Bonasegale, Mariateresa Chirico, Enrico Crispolti, Matteo D'Ambrosio, Anty Pansera.

[15] Si vedano sul rapporto di Marinetti con Napoli i saggi di G. Agnese, C. Salaris, A. Russo nel volume *Il Futurismo a Napoli*, a cura di M. D'Ambrosio, Napoli, Morra, 1995. Inoltre il catalogo *Marinetti e il Futurismo a Napoli*, Roma, Edizioni De Luca, 1996.

Giuseppe De Robertis quando sollecitava il giovane Leone Piccioni da Firenze nel 1949: «Dunque ti prego: continua per questa via; e sempre più attento, oltre che alle cose da dire, al modo. Alla fin fine anche una pagina critica si salva per lo stile, s'affida allo stile. Ed è poi lo stile a dar forza ai nostri discorsi» [9].

Nel '35, Marinetti, segnalando la suprema importanza della nuova arte aerea, scrive: «I versi liberi quindi tentano affannosamente il volo ma non riescono mai a volare In cielo invece senza contatto alcuno né paura d'ostruzionismo l'Aeropoiesia vincendo finalmente tutte le leggi di gravità letteraria deve esprimersi con Parole in libertà [...] saranno stelle veloci colle loro volanti piramidali o poliedriche architetture di raggi-sguardi-pensieri» [10]. Nella teoria futurista, il veicolo di diffusione "naturale" delle aeropoiesie è la radio, ma Marinetti aggiunge che già quando «vengono fissate sulla carta subito questa si muta in una volante e bene areata pagina di cielo con purissime sintesi sospese e viaggianti a guisa di nuvole» [11].

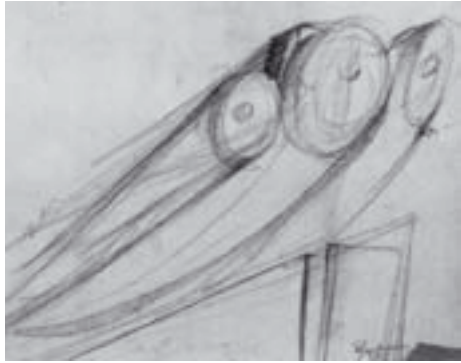
Il volo come slancio, velocità, leggerezza e come strumento di ripresa dall'alto è centrale nel Futurismo: espressione della modernolatria nella prima fase "eroica" diventa, nei plumbei anni del regime, fonte di suggestione e di armonia. Fuga fantastica.

L'aeroplano, che plana si tuffa s'impenna, ecc., [...]

Si avvicina il giorno in cui gli aeropittori futuristi realizzeranno l'Aeroscultura sognata dal grande Boccioni, armoniosa e significativa composizione di fumi colorati offerti ai pennelli del tramonto e dell'aurora e di variopinti lunghi fasci di luce elettrica [12].

In quegli anni il sussiego è necessario per ottenere un riconoscimento [13] e tuttavia, al riparo da scelte vistose, la convivenza del Futurismo con il fascismo non fu facile a causa di un comportamento della dittatura in ambito culturale incerto e contraddittorio, ma anche per il timore e la diffidenza delle gerarchie verso sbilanciamenti estetici che accarezzavano forme astratte, liquide, informali sebbene ristabiliti dalla presenza di una simbologia sfacciatamente allineata [14].

A Napoli la vita del Futurismo è resa ancor più difficile, nonostante la passione di Marinetti e dei marinettiani per la città [15], dal timore locale di aprirsi oltre i confini regionali. Legato a



Guglielmo Roehrssen
 Il Volo (bozzetto)
 matita su carta
 1933
 Napoli, collezione privata

questo atteggiamento di autosufficienza c'è l'attaccamento a una tradizione artistica entro la quale la cultura partenopea preferisce muoversi. Spesso nuove tendenze non vengono capite: alcuni saggi del pittore e memorialista Paolo Ricci tra cui uno dedicato a Luigi Crisconio [16] e alla sua arte è anche in questo senso illuminante e attualissimo. Come è noto, ma varrà ricordarlo, in quegli stessi anni alcuni intellettuali meridionali scelsero di vivere al Nord: Luigi Chiarelli, Gatto, Quasimodo, Sinisgalli. Alcuni emigrarono a Parigi come Domenico Cantatore e Raffaele Carrieri. In Argentina come Gherardo Marone. Roehrssen non giunge nella scultura a composizioni «di fumi colorati offerti ai pennelli del tramonto e dell'aurora e di variopinti lunghi fasci di luce elettrica», queste parole programmatiche di Marinetti ci fanno piuttosto correre a creazioni extra-nazionali: ai fratelli Pevsner e Gabo, fuggiti dalla Russia staliniana per approdare il primo a Parigi e il secondo negli Stati Uniti.

Roehrssen, esordisce diciassettenne alla **II Mostra Sindacato Fascista Artisti della Campania** il 28 settembre 1930 nelle sale del Maschio Angioino alla presenza di numerose autorità politiche, rappresentanti della cultura napoletana e di **S.E. l'accademico d'Italia Marinetti che fu salutato dai più cordiali applausi** [17]. Conosce Marinetti che ricorda: «affabile, apparentemente tranquillo, ma che talvolta nei suoi discorsi si impennava con scatti improvvisi. Mi spinse a sperimentare nuove soluzioni plastiche e nuove tecniche dicendomi: il futurista deve saper fare tutto!» [18]. Ma incontra, lui che si presenta con una **Testa** in terracotta di fattezze classicheggianti, anche i rappresentanti del Futurismo napoletano «I futuristi hanno la terza sala e destano vivo interesse. Con essi si è particolarmente compiaciuto il creatore e l'animatore del benefico movimento: F.T. Marinetti, che ha rilevato i progressi dei napoletani e la grande ricchezza di possibilità che sono nel nostro popolo» [19]. I futuristi-circumvisionisti sono Cocchia «dal multiforme ingegno» [20], De Ambrosio, De Rosa, Lepore, Pepe Diaz. Parte della stampa li accoglie con simpatia e sollecita un'attenzione maggiore verso gli artisti della città esclusi dal mercato e privi di spazi espositivi, una **Galleria d'arte moderna** per esempio, che permetta loro di entrare in rapporto con artisti di altre regioni o di altri paesi. Ci sono anche opere di Paolo Ricci e di Guglielmo Peirce che proprio nel 1930, con alle spalle la breve esperienza di fondatori dell'Unione Distruttivisti Attivisti, avevano preferito confrontarsi con le avanguardie parigine [21].

Nel febbraio 1932 Roehrssen non è presente alla **III Mostra Sindacato Fascista**, impe-

[22] «La competizione fu vinta dallo scultore Carlo De Veroli e dall'architetto Canino ed io, anche se solo diciannovenne, collaborai con i due fregiando i lati della statua posta in piazza S. Maria degli Angeli. Con la caduta del fascismo fu demolito anche il monumento dedicato a Padovani e le sue macerie furono gettate prima nel fossato del Maschio Angioino lato destro, e successivamente andarono disperse» (G. Roehrssen, **Che fine ha fatto il monumento a Padovani?**, «Il Cerchio», n. 28-29 settembre/ottobre 1999, p. 33).

[23] La **Sciatrice**, successivamente ricreata dall'autore, fu acquistata dal Ministero dell'Educazione Nazionale.

[24] G. Salzano, **Guglielmo Roehrssen e il Futurismo a Napoli**, cit., p. 31.

[25] A. Schettini, **La IV Mostra Sindacale d'Arte, «Il Roma»**, 9 Marzo 1933, p. 5: «Carlo Cocchia, rappresentante ufficiale del futurismo campano [...] è presente con due modiche espressioni dinamiche: Quarto notturno e Nuovi pugilatori. Cocchia è decisamente un futurista romantico poiché ama i notturni, e predilige l'azzurro anche nei due che si cazzottano», citazione ripresa da Salzano, op. cit., p. 47.

[26] È interessante mettere a confronto la produzione di Roehrssen con le seguenti dichiarazioni, rilasciate in tempi recenti dall'artista: «Molte delle critiche sono nate a proposito dei rapporti, in realtà non sempre chiari per molteplici motivi, tra fascismo e Futurismo. Riniego assolutamente l'appartenenza del Futurismo all'accademismo fascista (anche se Marinetti, che ho conosciuto di persona, è stato Accademico d'Italia), in quanto tale nomina è stata solo un appannaggio, che non influi sull'artista né su altri pittori, scultori, architetti o letterati. [...] Per quanto riguarda me [...] posso affermare con tutta sincerità che la mia arte non è stata mai sottomessa a indicazioni esterne, e sono rimasto scevro da condizionamenti esplicitamente ideologici-politici.» (G. Roehrssen di Cammerata, **L'idea del dinamismo plastico**, in **Il futurismo a Napoli**, cit., pp. 237-238).

gnato in un concorso per un monumento in onore e memoria di A. Padovani [22]. Mentre partecipa nel marzo '33 alla IV, con un bassorilievo in gesso che rappresenta la parata di un goal nello scontro tra attaccante e portiere, poi donato in occasione della **Festa di beneficenza promossa da S.A.R. la principessa di Piemonte a favore delle colonie estive della federazione fascista e dell'opera maternità ed infanzia di Napoli**.

Lo sport è uno dei temi preferiti dell'artista, che ripropone nella V edizione della mostra del 1934, ultima a cui prende parte, esponendo il bassorilievo **Sciatrice** [23]. L'anno precedente era stato invitato da Cocchia a partecipare alla mostra futurista, l'unica a Napoli negli anni Trenta, allestita nel Gran Caffè dello Sport della galleria Umberto I: «Ricordo che fu il mio amico Vittorio Piscopo, già introdotto nel mondo del Circumvisionismo, a dirmi che Carlo Cocchia mi invitava ad esporre due mie opere per l'imminente collettiva futurista. I lavori dovevano essere pronti entro tre giorni! Chiesi allora al mio direttore della scuola Lionello Balestrieri, persona disponibilissima, di poter lavorare nelle ore pomeridiane nel laboratorio dell'Istituto d'Arte. Sia **Volo** che **Motore**, le mie prime opere pienamente futuriste, furono pronte in tempo per l'esposizione». **Volo** vuole rispecchiare i principi estetici futuristi di movimento, simultaneità e compenetrazione di piani. Alla base della scultura, la lettera T rappresenta in gergo aeronautico la pista da cui l'aereo decolla, alla quale appare collegato materialmente attraverso la scia del vento, ma pronto per ergersi nell'atmosfera; terra, aereo e vento sono uniti in una sola raffigurazione plastica a potenziare, attraverso la fusione degli elementi, la forza d'accelerazione. **Motore**, irrimediabilmente distrutto dopo l'esposizione, «rappresentava un motore stilizzato di un aereo: due elementi sferoidali semicircondati da lamine di vento» [24].

Gli articoli dei giornali locali nei confronti dell'avanguardia sono spesso critici addirittura censori: l'insofferenza è per la chiave edonistica e romantica di un movimento poco rappresentativo che non persuade le esigenze propagandistiche [25]. Roehrssen intanto si afferma nel panorama cittadino prendendo parte alle selezioni per le mostre dei **Littoriali** e alle mostre organizzate dai fasci regionali. La sua ricerca si muove nel tentativo di coniugare il modello scultoreo di Boccioni alle ultime istanze che imponevano l'esaltazione della prestanza fisica della nuova generazione fascista. I soggetti e i titoli scelti sono emblematici di un orientamento omologato a tematiche assunte come canoniche [26].



Osvaldo Peruzzi
Splendore geometrico aereo e terrestre
olio su compensato, 93 x 70 cm
1932
Livorno, collezione privata



Mino Rosso
Motociclista
gesso
1931

Sculture, pitture e poesie sono sempre di più accomunate sotto titoli identici. Una scultura del futurista piemontese Mino Rosso s'intitola **Motociclista**, una tempera del futurista lombardo Ivanhoe Gambini **Sciatore in volo**, una poesia parolibera della potentina Pina Bocci, **Decollaggio**, ma si potrebbe allungare l'elenco.

Una lettera del 29 settembre 1933 [27] testimonia i complimenti fatti a Giulio Parisio dal Commissario del Governo italiano per la Mostra italiana a Chicago, nella quale sono esposte opere «di vero artista della fotografia così bene rappresentata nel nostro Padiglione con i pannelli luminosi della Roma di Mussolini». E inoltre esprime l'ammirazione incontrata presso il pubblico americano che attraverso tali esempi può conoscere la "Nuova Roma". Parisio aveva ricevuto l'incarico da Mussolini di fotografare la Roma imperiale dei Fori, a confronto con le nuove architetture del Foro Italico. Cinque grandi pannelli erano stati spediti in America e montati su lastre di vetro retroilluminate. Parisio diede un'anteprima degli allestimenti nel suo studio, dove al primo piano espose uno dei pannelli insieme al plastico del Padiglione italiano.

Sulla stampa napoletana il Futurismo si nomina con parsimonia e le fotografie di Parisio si preferisce definirle metafisiche o surrealiste; oppure «arditissime realizzazioni ottiche. La tecnica della fotografia è stata portata dal Parisio ad espressioni di un interesse che supera i limiti puramente meccanici che fin qui fermavano ogni opera dell'obiettivo [...] arte ardita e sottile» [28]. Se Marinetti definisce Parisio «il più futurista tra i fotografi del mondo» [29] e se gli studi sul Futurismo degli ultimi vent'anni lo annoverano tra i suoi rappresentanti [30], la fama del fotografo, nel suo lungo periodo di attività, è dovuta principalmente ad altro. Per un verso ai ritratti d'arte. Parisio studia la pittura e la scultura che offrono soggetti da immortalare nello scatto (ritratti, nudi femminili, nature morte e fiori, bassorilievi, scorci urbani, chiese) ma poi forme, colori, armonie, luci, effetti plastici che vuole recuperare attraverso la tecnica fotografica [31]. Anche i futuristi erano ricorsi alla fotografia per testimoniare la loro attività e il ritratto di esponenti del movimento è frequentemente praticato. Puntare sulla diffusione di un'immagine di sé è d'altronde una delle prerogative futuriste. Superata l'iniziale incuranza del mezzo fotografico, Marinetti [32], grazie alle sperimentazioni e ricerche sulla fotodinamicità operate dai fratelli Bragaglia, mostra un interesse sempre maggiore fino a giungere alla redazione nel 1930, in-



Ivanhoe Gambini
Scivolatore fascista in volo
(Sciatore in volo)
tempera con aerografo su
tavola, 158 x 100 cm
1935-36
collezione Olga Comerio



Augusto Favalli
Passaggio sulla base
olio su tavola, 150 x 94 cm
1935
Roma, collezione privata

[33] La fotografia futurista 11 aprile 1930, in F.T. Marinetti, Teoria e invenzione futurista, cit., p. 194.

[34] Ibidem.

sieme a Tato, del manifesto **La fotografia futurista**. Un confronto tra alcuni ritratti di Parisio e le teorie di Anton Giulio Bragaglia, che enunciavano la possibilità attraverso figurazioni visionarie e oniriche di rendere concreta e sensibile l'incorporeità dell'inconscio, certifica l'attenzione di Parisio a partecipare alle contemporanee ipotesi metodologiche. Biografie intellettuali risultano le fotografie fatte dall'autore agli artisti partenopei ripresi nei loro atelier, in cui la messinscena di oggetti familiari e professionali, unita all'uso della tecnica del **flo**, conferisce sicura forza simbolica al ritratto. Un'idea già sfruttata dal primo Futurismo sebbene almeno uno di questi ritratti, lo scatto al già citato futurista aeropittore, architetto Carlo Cocchia, fondatore a Capri nel '28 con Pierce e De Ambrosio del gruppo dei Circumvisionisti, precorra il procedimento espresso all'undicesimo punto del manifesto del 1930, che indica una nuova possibilità di realizzare foto:

La sovrapposizione trasparente e semitrasparente di persone e oggetti concreti e dei loro fantasmi semiastratti con simultaneità di ricordo sogno [33].

Parisio non a caso è autore delle cosiddette costruzioni fotografiche, eseguite anche da Depero, come il fotocollaggio ottenuto applicando uno o più ritagli di fotografia, spesso delimitati da sottili cornici di colore contrastante, su un supporto decorato a mano nel cercare un legame tra differenti codici artistici; oppure il fotomontaggio in cui due immagini fotografiche distinte sono sovrapposte.

Di Parisio non abbiamo purtroppo scritti teorici e critici ma il prezioso Archivio testimonia un percorso molto interessante per valore tecnico e capacità creativa che giunge a fine anni Venti alle fotografie astratte, alle fotografie per le réclame e alle fotografie con «dramma di ombre e di oggetti» [34]. Una produzione che attesta un Parisio in linea con le più avanzate sperimentazioni europee.

Per un altro verso la fama di Parisio è legata al reportage documentario, che si rivela capacità di raccontare la storia: la storia di Napoli in un periodo di demolizioni, sventramenti, ricostruzioni, in anni di lenta trasformazione industriale dove le fotografie di operai e operaie al lavoro sono usate per

[27] Archivio Fotografico Parisio. Per la consultazione di questo documento, come di altri, ringrazio Stefano Fittipaldi, responsabile dell'Archivio, sempre disponibile, attento e competente.

[28] Le foto sono Panorama, Riflessi, Pinguini, Non so se mi spiego, Ore di preghiera, Inseguimento. Citazione da un articolo senza data conservato nell'Archivio Fotografico Parisio.

[29] Cfr. M. D'Ambrosio, Emilio Buccafusca e il Futurismo a Napoli negli anni Trenta, Napoli, Liguori, 1991, p. 614.

[30] G. Lista, Cinema e fotografia futurista, Milano, Skira, 2001, pp. 199, 243, 246-247, 270.

[31] Si veda il catalogo Giulio Parisio. L'arte ritratta, a cura di Aurora Spinosa, Napoli, Paparo edizioni, 2008.

[32] Marinetti osteggiava la 'prospettiva fotografica' a favore di una 'multiforme prospettiva emozionale'; nella fotografia lo infastidiva la staticità e il realismo dei particolari.

[35] Con un decreto del 1925 viene istituito l'Alto Commissariato per la Città e la Provincia di Napoli, organo al quale vengono affidati compiti e poteri assoluti in tutto il settore dei lavori pubblici. Michele Castelli, funzionario ministeriale di cultura liberale e formazione giolittiana è chiamato a ricoprirne la carica. Tra il 1925 e il 1930, si realizzano o si ristrutturano opere demaniali, si riorganizza la rete stradale della città, così come attenzione è riservata alla costruzione di monumenti. Dal 1928 al 1941 è attivo il cantiere per la demolizione e ricostruzione dal rione Carità, nel quale sorgeranno il Palazzo delle Poste di Giuseppe Vaccaro e Gino Franzì, il Palazzo della Provincia, la Questura. Nel triennio '34-'36 nasce la nuova Stazione Marittima. Mentre ai primi anni Quaranta risale il grande cantiere della Mostra d'Oltremare e di Fuorigrotta. Il gruppo dei giovani architetti napoletani Canino, Cocchia, Cosenza, Franzì e Piccinato, ispirandosi alla corrente razionalista, progetta e realizza la **Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare**. Nascono rioni essenzialmente di edilizia popolare e vengono completati o modificati quelli già esistenti. Rilevanza hanno i lavori di ampliamento degli acquedotti e le opere fognarie; la creazione dei Mercati generali, la peschiera, il mercato ittico, la Centrale del latte, il Mattatoio comunale, l'ampliamento dei cimiteri. Dal punto di vista estetico-formale, si apprezzano la qualità delle architetture ispirate a una logica funzionale e moderna che trasformarono in parte il volto della città. Si vedano le significative fotografie contenute nel catalogo **Napoli com'era oggi. Episodi di trasformazione urbana**, Napoli, Luciano editore, 2000.

[36] **Spirale di dolcezza + serpe di fascino. Scrittrici futuriste. Antologia**, a cura di C. Bello Minciaccchi, Napoli, Bibliopolis, 2007, p. 420.

[37] F.T. Marinetti, **Il paesaggio e l'estetica futurista della macchina** (1930), in ID., **Teoria e invenzione futurista**, cit., pp. 631, 633.

[38] F.T. Marinetti, A. Ginna, **La cinematografia** (1938), in F.T. Marinetti, **Teoria e invenzione futurista**, cit., p. 214.

[39] G. Galasso, 'Prefazione' a P. Ricci, **Arte e artisti a Napoli [1800-1943]**, cit., p. 6.

alimentare il mito della modernità [35]. Parallela scorre l'elaborazione poetica futurista: un'aeropoetessa Franca Maria Corneli, nata nel 1915 e prima laureata delle regie università italiane con una tesi sul Futurismo, scrive **L'ansia creatrice della idroelettrica Nera Velino, L'ansia creatrice del cioccolato perugino e L'ansia creatrice della ceramica di Deruta** testi «che cantano la macchina, il lavoro e l'industriosità dell'uomo nuovo, futurista e fascista patriota pieno di abnegazione e di fiducia» [36]. Le narrazioni di Parisio dalla sua città sconfinano verso l'intera Italia e le città dell'Europa, fino alle colonie africane. Tale genere fotografico è riconosciuto dal Futurismo, interessato a dare un'immagine del paese liberata dagli stereotipi diffusi dagli scrittori dei tour settecenteschi [37], ma i legami sono principalmente con il potere che deve fornire un vittorioso ritratto della Nazione.

È infatti un assurdo tentativo quello di avviliare e infrollire la nuova architettura italiana opprimendola sotto un rinnovato ibridismo di stili classici con la scusa di una momentanea mancanza di ferro in Italia

Scusa vana poiché dovunque il genio futurista di Antonio Sant'Elia aleggia col suo sintetico splendore geometrico su centinaia di Dopolavoro e specialmente sulla stazione di Firenze sul Palazzo delle Poste di Napoli e sulle numerose stazioni ferroviarie dell'architetto futurista Angiolo Mazzoni [38].

Limitate prospezioni nella produzione dell'ultimo Futurismo napoletano, tuttavia sufficienti a mostrare come l'Avanguardia nel suo reale significato sorgivo fosse oramai cosa lontana. Anche Napoli all'aprirsi del nuovo secolo l'aveva sostenuta.

Tra il 1890 e il 1915, ancora una volta, essa [Napoli] fu un polo della cultura italiana, e per tale fu ancora riconosciuta. Croce, Nitti, Arturo Labriola, giuristi, medici e altri scienziati insigni contarono in modo decisivo assai al di là della cerchia cittadina. Anche il giornalismo napoletano visse allora i suoi momenti più vivaci, benché non sempre del tutto limpidi, mentre il tono della vita sociale veniva alimentandosi delle ultime fiammate del costume aristocratico e alto-borghese. Per le arti figurative non andò precisamente così [39].



Giulio Parisio
Napoli le opere del Regime (fotomontaggio)



Giulio Parisio
Acquedotto pugliese (fotocollage)

[40] Mi riferisco agli anni di pubblicazione nei quali «Vela Latina» esce con le due pagine futuriste.

[41] Gherardo Marone a Lionello Fiumi. **Lettere (1915-1918)**, a cura di Sara Arena, Verona, Della Scala, 2003, p. 41 e p. 100.

Proprio all'attività di due riviste, «La Diana» (1915-1917) e «Vela Latina» (1915-1916) [40] si devono spinte innovatrici per la letteratura e per le arti. Le due testate nella loro diversità programmatica testimoniano la ricerca da parte di alcuni intellettuali della città di aprirsi a un dialogo con le tendenze più avanzate italiane ed europee, vincendo la vocazione partenopea a mantenere dominanti le tradizioni locali.

Se spesso le due riviste sono state considerate lo strumento di diffusione del Futurismo a Napoli, per quanto riguarda «La Diana» gli studi in corso potranno rivelare un rapporto molto personale e dialettico da parte dei suoi animatori con il movimento di Marinetti, a tutto vantaggio della ricchezza degli interventi critici in essa contenuti e anche dei testi letterari accolti.

Scriva Marone, guida della rivista, a Lionello Fiumi in una lettera dell'ottobre 1915:

È necessario che tu ci procuri scritti con firme notevoli. Io ho intenzione di dare un forte impulso alla rivista oramai affermata dovunque per la sua indiscutibile bellezza. [...] È necessario esser pronti ad affrontare il nuovo anno che avanza, con formidabile impeto. Nell'ora che corre e con le nostre energie concordi si può creare in Italia la più pura forma di rivista.

Nel gennaio del 1917 scrive ancora:

È necessario ora renderla internazionale e io ho già ottenuto promesse di collaborazione da Apollinaire e Thuile in Francia e spero uncinare il grande Miguel de Unamuno di Spagna a cui ho scritto [41].

La prossima pubblicazione di documenti dell'Archivio Marone che riguardano l'allestimento dei numeri della rivista potranno testimoniare il lavoro intellettuale originale e meditato di Ma-

[42] O. Rosai, Via Toscanella, Firenze, Vallecchi, 1930, pp. 73-74.

rone e della sua cerchia nelle scelte via via prese, indirizzate a convergere in un programma culturale organico; non còlto talvolta da alcuni dei collaboratori che rintracciavano ne «La Diana» una linea imprecisa e poco omologabile all'interno di una corrente.

Menti libere e ottimiste che si riconoscevano nel vasto movimento di idee socialiste, cattoliche e liberali che va da Salvemini a Gobetti, da Murri a Sturzo, da Amendola a Rosselli, da Gramsci a Dorso. Rappresentarono l'embrione di una classe dirigente spesso venuta su nei comuni socialisti e cattolici ma il fascismo la spazzò via, costringendo molti a scappare e alla clandestinità, altri a dire:

Io e come me tanti altri abbiamo avuto il torto di nascere o troppo presto o troppo tardi. Insomma l'avventura di essere nati dai trentadue ai trentasei anni fa ci ha posti nella condizione di gente tra l'uscio e il muro. La guerra ci prese al momento del nostro ingresso alla vita e ci restituì miracolosamente dopo averci adoperate le migliori energie. Nessun pentimento da parte nostra, ma anzi quel po' di fiato che ci rimaneva lo mettemmo con entusiasmo di guerrieri a pro del Fascismo. Oggi a cose fatte, il primo moccione nato diciotto anni fa si fa avanti e chiede a gran voce il nostro posto e si professa l'uomo dei diritti. Ma di grazia qual posto reclama? [42]

Giulio Parisio
Interno dello studio Parisio. Mostra in allestimento.



Giulio Parisio
Ritratto di Pasquale Monaco
1928 ca.
lastra al bromuro d'argento
cm 18 x 24



STEFANO CAUSA LA CITTÀ CHE SCENDE PARISIO, ROEHRSSSEN E IL FUTURISMO A NAPOLI TRA LE DUE GUERRE

CONOSCETE IL CANNOCCHIALE DELLA CRITICA?
È IL PIÙ LUNGO DI TUTTI, MA È QUELLO CHE SI RIPIEGA MEGLIO.
LO PORTO NEL TASCHINO DEL PANCIOTTO: GUARDATE.
ALDO PALAZZESCHI
IL CODICE DI PERELÀ

COME ABBIAMO IMPARATO A SCUOLA,
L'AVANGUARDIA E L'ACCADEMIA TENDONO A TOCCARSI
FORMANDO UNA CIRCONFERENZA.
LAURA LILLI
31 GENNAIO 2009

Giulio Parisio
Palazzo delle Poste
(elaborazione fotografica)



QUALE FUTURISMO? IMPROVVISAZIONI E VARIAZIONI SUL TEMA NELL'ANNO CENTENARIO

LE MEMORIE DEPERISCONO E I FATTI FLUTTUANO
FRANCO CORDERO
2009

OGGI LA SPECIALIZZAZIONE HA SOSTITUITO LA CULTURA
MENTRE GLI SPECIALISTI ANDREBBERO USATI
SOLO IN CHIRURGIA
PIERRE BOULEZ
2009

Mostro subito le carte che ho in mano. Su Giulio Parisio, operoso a Napoli dal 1924 al 1965, non ho beneficiato del conforto d'una monografia che riunificasse gli sparsi rilanci bibliografici di cui siamo debitori alla solerzia (che altri chiama passione) di un gentiluomo come Stefano Fittipaldi; lo si è trattato, Parisio, alla stregua del più affidabile degli indirizzi commerciali, nell'ostinato svarione metodologico di distinguere fotografia alta da bassa (mentre esistono solo buone e cattive foto, brutti e bei romanzi e così per la musica...). Certamente. Occhio e gettito d'invenzioni originali sono fuori discussione se, nel 1930 il nostro piccolo futurismo di Napoli, un piede ancora nell'800 (come a dire, tra Gemito e Viviani): ritrova ispirazione e aspirazioni negli **Ardimenti fotografici** di un Parisio ormai quarantenne [1]; ma, nel secondo dopoguerra egli sarebbe stato saccheggiato e neutralizzato da quanti avrebbero attinto ad alcuni trucchi del mestiere senza nominare la fonte. Poi, negli ultimi decenni, Parisio si è impantanato fino a scomparire negli archivi della memoria. Chiedi alla polvere.

[1] Fin da ora rimando all'eccellente veduta introduttiva di Matteo d'Ambrosio, **Napoli e la Campania**, in **Futurismo e Meridione**, catalogo della mostra a cura di Enrico Crispolti, Napoli 1996, pp. 300 e ss.



Guglielmo Roehrssen
Annunciazione
gesso
1934
collezione privata



Arturo Martini
Annunciazione
pietra di Vicenza
1933
Milano, Civiche raccolte d'arte

Chi fa storia della fotografia, cioè storia dell'arte: dagli anni '60 in poi, dovrà abdicare a soverchi snobismi ripartendo dal censimento degli atelier più reputati della prima metà del secolo. Non è più sufficiente, per questo, rifare bravamente il pellegrinaggio all'Archivio Parisio, che resiste sotto i portici del Plebiscito, al civico 10 (per l'altro recapito di una Napoli che qualcuno rammenta come intelligente, la libreria 'Treves', già sfrattata da via Toledo e trapiantata senza fortuna lì affianco siamo, oramai, all'agonia); arduo, dicevo, è garantire alle foto di Parisio la **sovraesposizione** dello sguardo offerta all'antologia d'immagini che anima le stazioni della Metropolitana di Napoli. Allo stesso modo le opere di Guglielmo Roehrssen, nato nel '13 e scomparso l'anno scorso, attendono un riordinamento benché i familiari, suoi primi affettuosi ricognitori, abbiano conservato gessi originali e terrecotte, sforzandosi di indirizzare gli specialisti su di un tracciato seminoto benché di buono e, talvolta, eccellente livello: svoltosi in una città tradizionalmente sorda alle sirene figurative moderne (e, oramai, alle zavorre della cultura) – la breve letteratura sotterranea che lo riguarda, potrebbe finalmente impennarsi grazie ad un lavoro di tesi discusso da Giorgio Salzano sei anni fa, e che, spero, servirà da gancio e promessa di un catalogo ragionato – [2]. A Roehrssen, che provò a spendersi negli anni centrali del Fascismo come scultore di apparentamento e aggiornamento futuristi, spetta anche il piccolo gruppo dell'**Annunciazione** (1934), concepito a soli ventuno anni e pubblicato tre anni dopo il **Manifesto dell'arte sacra futurista** (firmato da Marinetti ma 'ideato e scritto in collaborazione col pittore Fillia'). Ci si chiede cosa sapesse della scena artistica napoletana – e di Roehrssen, in particolare – un critico di ardente allineamento cattolico come Ugo Ojetti il quale, intervenendo, nel dicembre del 1932, dal «Corriere della Sera» su **Arte e Chiesa**, aveva confinato anche il futurismo, insieme al cubismo e ad altri 'ismi' contemporanei: 'agli antipodi dell'arte da altare'.

Ora nel calibrare il discorso su queste vicende decollate con netta sfasatura: la fotografia di Parisio (nato nel 1891) e, su di un grado meno incisivo, le sculture e i disegni di Roehrssen; provando a collegarne alcuni moventi stilistici all'alberello futurista di Napoli; si dovrà distanziare lo sguardo da capo; e avvalerci della sola ricorrenza che possa giustificare questi, e altri ripescaggi minori di un futurismo ormai svincolato politicamente, come torna a dirmi Silvia Zoppi, con cui ho a lungo discusso

del tema. In realtà c'è solo una cosa peggiore dei centenari che, ad un cenno convenuto, come lo sparo del giudice di gara costringono a un supplemento d'attenzione a temi **regolarmente non all'ordine del giorno**, scaduti da anni; e la cosa peggiore è il contro canto di chi lamenta che il polverone di convegni e pubblicazioni, sollevato da uno scadenziario ricattatorio, finisca per lasciare le cose più o meno come stavano. È vero: s'inaugurano mostre con relativi cataloghi che ospitano, se va bene, un contributo originale e qualche documento o carteggio inediti; gli inserti culturali dei quotidiani offrono sponde tematiche (pagate dallo sponsor), dove azzardare un gioco grafico o tipografico che orecchi quelle esperienze; qualcuno organizza un viaggio; altri riscoprono i futuristi in quei musei dove, per acquisti o donazioni, riposano da tempo; ma dove nessuno li va a visitare. In Italia alcuni dei capolavori di Boccioni, di Balla, di Gino Severini e del giovane Carlo Carrà, non in mani private, sono ben distribuiti tra Milano e Roma. **L'Autoritratto** di Russolo del 1909, a Milano. **La Pazza** di Balla, uno dei cinque frammenti del 'Polittico dei viventi', anno 1905, è alla Galleria d'Arte Moderna a Valle Giulia. Due vette della maturità di Boccioni: **Il bevitore e Sotto la Pergola a Napoli**, ambedue del '14, sono nelle raccolte milanesi. Precedentemente, dello stesso autore: son custodite, a Brera **La Rissa in Galleria**, anno 1910 e, già nelle collezioni della Banca Commerciale Italiana, **Le Officine a Porta Romana**, pure di quell'anno. A Milano si possono vedere **La Bambina che corre sul balcone** di Balla (1912) e la coeva **Chahuteuse (Dinamismo di una danzatrice)** di Severini. L'elenco potrebbe continuare. Amen.

Sinonimo di vitalismo perpetuo; di tendenza, se non al progresso, al moto (oggi, si direbbe al 'wellness'); come stanno le cose sul Futurismo a un secolo dalla nascita e, per alcuni, a 90 anni dalla morte? Tempo fa un futurista come Adriano Celentano giocava in tv a fare l'incendiario di Palazzeschi, fingendo d'improvvisare un elenco di nomi o attività: 'lenti' o 'rock', destinato a diventare un tormentone effimero, per le permutazioni imprevedibili... (se Boccioni è 'rock'; Morandi, io presumo, sarà 'lento'... alla lunga l'indovinello stufa). Considerato una **attitudine** più che uno **stile**, una **chiamata alle armi** piuttosto che non una disciplina di mestiere: Il Futurismo, senza virgolette, è vivo e combatte tra noi; più che riesumarne il cadavere, se ne festeggia il compleanno. Eppure, benché sporadici oppositori ne accompagnassero i primi vagiti; e voci ridimensionanti ne bilanciassero la fortuna; nell'esigente filo-

[2] Giorgio Salzano, **Guglielmo Roehrssen e il Futurismo a Napoli**, Università degli Studi di Napoli 'Federico II', anno accademico 2003-2004, relatore Marinetta Picone Petrusa. Precedentemente, per cominciare: Vincenzo Trione, **Guglielmo Roehrssen, ad vocem, Gli anni difficili**, in catalogo della mostra a cura di M. Picone Petrusa, Napoli 2000, p. 347 (vi si legge, tra l'altro: «In sintonia con le ricerche di Buccafusca, Roehrssen nelle sue sculture stabilisce una sottile dialettica tra la solidità sfaccettata tardo-cubista e la geometria del corpo curvo di sapore futurista; vuole rendere, attraverso moti avvitati, lo sviluppo dinamico di vari profili. A differenza degli aeropittori e degli aeroscutori ortodossi, però, salvaguarda sempre la fedeltà descrittiva... La frattura delle superfici è controllata; il modellato procede per piani che si estendono nello spazio, secondo un procedimento che rinvia alle soluzioni stilistiche di Gemitto».

logia celebrativa di questi ultimi mesi, anche solo un assaggio di **contro storia** delle avanguardie italiane sembra difficile da abbozzare. Quando Giulio Einaudi affidò a Sandro Volta la curatela dei **manifesti** di Tristan Tzara, la stroncatura del futurismo come presunto antefatto dadaista assunse toni esacerbati dentro l'inquadramento di un'accusa, però, non originale:

La rivolta futurista è di carattere puramente retorico ed è espressa in un linguaggio dannunziano che segna il più basso livello d'una decadenza; nella sua gesticolazione priva d'ogni significato concreto, il linguaggio di Marinetti è lo stesso di quello di Sem Benelli o di Ettore Cozzani, che sono gli epigoni più deteriori del dannunzianesimo... e, quando diciamo che il suo è un linguaggio dannunziano, non si vuol certo intendere che la prosa di Gabriele d'Annunzio sia un tale assembramento di parole insulse.

Non era la prima volta che si ridimensionava il Futurismo (nella declinazione originaria di Marinetti), come un «dannunzianesimo esasperato» (la definizione è di un pentito come Lucini). Ma, negli anni 1960, l'accusa di coinvolgimento con l'iconografia del Fascismo aveva messo il freno a mano all'elaborazione di un giudizio sereno. Intendiamoci: le intenzioni di svecchiamento non potevano non apprezzarsi; meno certe sbavature e maestri che, di quelle avanguardie a ondate, avevano fatto emergere la schiuma e, alla fine, il coibente della noia. Il futurismo era venuto fuori una cosa troppo seria per lasciarla ai futuristi.

Quanto a me, non so più su quale canale ho visto nel febbraio di quest'anno uno col microfono che saliva sul bus chiedendo a bruciapelo del 'Futurismo' («Avrete certo sentito delle mostre di Milano o di Parigi e il gran parlare che se ne fa» [3]). Che sia un movimento estetico del secolo passato, spianato a giorno da un manifesto programmatico, febbraio 1909, dunque ecco la ricorrenza per la televisione: questo nessuno lo diceva o pareva saperlo, beati loro!; per strada, la telecamera in faccia,

[3] Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive, catalogo della mostra, Paris 2008; inoltre, Futurismo 1909-2009. Velocità + Arte + Azione, catalogo della mostra a cura di Giovanni Lista e Ada Masoero, Milano 2009. Si tratta, in soldoni, delle due mostre principali di quest'anno centenario.

ci si aspetta inchieste su vita, varie ed eventuali...; perciò gran parte delle risposte degli interpellati ripiegava su di un'amarezza conciliante («già il presente è difficile, figuriamoci il futuro...»), come se quei cittadini, rimbecilliti dalla lucina rossa dell'operatore (come le figure attonite e schiantate di **quelli che vanno**, nel dipinto di Boccioni), non desiderassero che chi li sollecitasse ad una previsione di natura blandamente esistenziale, da diffondere sui tiggì di costume, a ora di pranzo; infine uno è saltato a dire, con inconsapevole acume: «Il Futurismo? È una parola grossa!».

A chi mi chiedesse di raccontargli in tre o quattro cartelle, (il tempo di un elzeviro) di cosa alla fine o, col senno di poi, si trattasse; gli consiglierei la lettura d'una una recensione, ripubblicata di recente, che Attilio Bertolucci, poeta e poligrafo parmigiano, classe 1911, inviò alla «Gazzetta di Parma» il 23 giugno del 1950, dopo aver visitato la venticinquesima Biennale di Venezia:

In Italia, insomma, dove impressionismo, fauvismo, ecc., non avevano avuto che riflessi molto ritardati e specifici, senza seri effetti sulla cultura figurativa ufficiale, c'era voluto uno scossone più forte e deciso che in Francia. Non che a Parigi non si facesse polemica, ma se la si faceva, essa finiva per rientrare nel grande gioco della società artistica di quel paese fortunato e accomodante. I movimenti più avanzati erano un po' quel che è l'Opposizione di Sua Maestà nella vita popolare britannica, qualcosa che domani può tenere il campo ufficialmente perché il vento ha mutato. Da noi il povero Marinetti voleva addirittura far fuori musei e pinacoteche, uccidere 'il chiaro di luna' e via scorrendo: il che oggi ci sembra abbastanza ingenuo e datato, ma suonò fresco, vivo, importante ai giovani che compivano allora un faticoso apprendistato, fossero poeti o pittori, nell'aria stagnante di un decadentismo di bassa lega e di un classicismo ormai putrefatto. Tutti o quasi aderirono e per qualche anno le acque furono mosse, e con salutari effetti, come deve riconoscere oggi anche chi allora può aver schifato, non senza ragione, il troppo baccano delle manifestazioni pratiche promosse dal futurismo impresario. Effetti (come amava esser chiamato) Marinetti. Del resto i pomodori marci e le sghignazzate



Umberto Boccioni
La città che sale
1910-11
New York, Museum of Modern Art
Simon Guggenheim Fund, 1951

che i borghesi largirono vennero ripagati con interesse, perché l'attivismo volontaristico di Marinetti fu tra le fonti del Fascismo... Ma sollecitazioni a un discorso di storia della cultura e del gusto il Futurismo ne dà tante... Alle critiche, facili, che i quadri mediocri di Balla e men che mediocri di Russolo possono far nascere, gli ordinatori risponderanno che loro intento è stato di dare la possibilità di uno studio storico, e non gli si può dar torto, poiché nei non – artisti è più agevole scoprire la poetica di un gruppo, quasi sempre superata dai veri, autentici e perciò non programmatici artisti. Qui le due personalità forti da salvare sono Boccioni e Carrà, ed è da salvare in piano minore l'elegante Severini, artigiano puntiglioso passato attraverso infinite esperienze senza mai rinnegare la propria natura autentica di decoratore [4].

Ora sarà anche vero che, malignava Ardengo Soffici nel 1919 (**Scoperte e Massacri**, per Vallecchi): «I letterati (**e in questo caso, anche poeti e grandi**), non capiscono nulla di arti figurative». Ma cosa è rimasto, in questa kermesse erudita, dei giudizi trancianti di Bertolucci, tra le belle intelligenze di anni ricchissimi? di quei colpi, certo, da attenuare e ammorbidire quanto si voglia; eppure vitali, e vergati con Passione? Negli elenchi bibliografici in coda ai cataloghi di queste ultime mostre del 2009, monumenti di filologia desolante: del **vano rutilare della primavera futurista**, di cui parlava Bertolucci non è rimasto il Resto di Niente.

Se non grossa: il futurismo si è insediato, nel tempo, come una parola ambigua per un verso, generica per l'altro. Con scarsa fortuna, il giovane critico e storico d'arte piemontese Roberto Longhi, (classe 1890), sodale di Umberto Boccioni (che era nato a Reggio Calabria nel 1882), aveva proposto di sostituirla con: 'dinamismo'; analogamente, all'intitolazione di **Città che sale** di un dipinto dello stesso Boccioni, oggi a New York (1910), qualcuno preferirebbe: **Città veloce**, che avvia, invece, una raccolta poetica degli esordi futuristi di Luciano Folgore, pseudonimo di Omero Vecchi, romano. Sia come sia: la cosa migliore sarà mettersi, di nuovo, dinanzi alle opere (da noi il Futurismo, o come s'intenda chiamarlo, lo si studia, con i necessari allacciamenti europei, tra la Galleria d'Arte Moderna di

[4] A. Bertolucci, **Ho rubato due versi e Baudelaire. Prose e divagazioni**, a cura e con un saggio di Gabriella Pelli Baroni, Milano 2000, pp. 26-27.

Roma e un pugno di musei milanesi, Brera in cima: dove il nucleo della donazione Jesi attende una congrua esposizione che enfatizzi la qualità, pressoché indefettibile, dei pezzi).

Ma è altrettanto certo che, oggi, il palinsesto delle celebrazioni, con quella quota replicata di appelli energizzanti al vitalismo, ha finito per logorare anche gli appassionati. I pochi lettori rimasti di quotidiani, intanto: ai quali hanno fatto sapere che il Futurismo non è morto; che si sono succeduti vari futurismi dalla pronunciata deriva decorativa; che viviamo in un'epoca futurista; che nulla è più futurista dell'avvenuta cancellazione delle zavorre del Passato e della cultura...; che ogni borgo italiano ha un sacrario futurista, come in qualunque città europea ti aspetti di veder comparire le insegne di musei delle cere, dell'erotismo o degli strumenti di tortura (non necessariamente in quest'ordine)... So bene che questo contraccolpo di dati, non sempre criticamente vagliati, serve a far cassa, nel palinsesto produttivo dei giacimenti culturali del nostro paese di periferia. Ma rischia di portare all'ammasso il cervello di chi si è sforzato di seguire il filo che tenga compatto un simile assedio monotematico – alla fine: per percorrere lo smisurato scaffale futuristico, dettagliato con miopia, anche se finalmente al riparo da improvvisazioni dilettantesche, si richiederanno una cautela di pensiero, (l'espressione è di Croce), e un'angolazione di prudenza o di non totale aderenza alla causa (per studiare le microstorie del secondo e terzo futurismo bisognerebbe essere futuristi dentro!). La questione, insomma, se non da rovesciare, a voler usare le stesse armi dell'avanguardia; è, credo anch'io, certamente da ripensare [5].

Rimane, tra mostre e pubblicazioni, il caracollare d'una storia infinita commercialmente appetibile, data la virtuale estensione del fenomeno – resta da porre qualche paletto, o bandierina di dissenso, segnalando stagnazioni e progressi; ma secondo una visione più tollerante rispetto a quella che, fino alla metà del secolo, più dalla voce di rimessa dei critici che non da quella degli artisti, aveva ritenuto il Futurismo uno sciocchezzaio con qualche punta geniale; una crisi di passaggio che, una volta cresciuti, avrebbe lasciato il campo alla serietà dolorosa della ricerca, non di un consenso, ma del me-

[5] Giorgio de Marchis, **Futurismo da ripensare**, Milano 2007.

stiere di pittore –. Lo spirito del Futurismo alberga in una formulazione che diede Boulez della musica di Webern (**Domaine musical 1954**, n. 1): « – attraverso Debussy, si potrebbe dire – (Webern) reagisce con violenza contro qualsiasi retorica di eredità, con lo scopo di riabilitare il potere del suono» [6]. Credo che soprattutto di questo parlino i quadri, i disegni e le sculture della rapida traiettoria di Boccioni. L'ultima parte del piano: riabilitare il potere del suono (o delle immagini) non avrebbe toccato, in eguale misura, i compagni di cordata. Altra pienezza, da quel versante, avrebbero espresso Arturo Martini, Morandi (1890) o De Chirico, di due anni più vecchio.

Voglio dire. Sarebbe una noncuranza spericolata per la verità (**a reckless disregard of the truth**), ignorare l'esistenza d'una contro storia del futurismo. In regime di confessione aperta, ricordo che da ragazzo mi piaceva la metafisica (intendo la pittura). Mi faceva un poco trasalire, senza capire bene perché – associavo certi fondali di De Chirico alle inquadrature struggenti, deserte, di monumenti e piazze di comuni italiani che pagavano la Rai affinché colmasse i buchi, oggi dominati dalla pubblicità, con foto in bianco e nero, accompagnate da un arrangiamento musicale per arpa e sottofondo orchestrale, malinconici prodromi di promozione turistica –. Della mia prima volta alla raccolta Guggenheim di Venezia (che vanta una delle più importanti sculture polimateriche del '900, il **Dinamismo di un cavallo in corsa più case** di Boccioni, 1914-15), riportai la cartolina, che conservo, della **Torre Rossa** di De Chirico (1913). Come quelli addestratisi fino al plagio, su titoli poco allineati, (i saggi su Picasso e il **Morandi** di Francesco Arcangeli 1964, continuamente visitati): avevo anteposto, per coalescenze caratteriali, i silenzi da **maestro ricercatore** di Giorgio Morandi alla corposa esteriosità futuristica, fisiologicamente sbarazzina; più tardi, giunto a studiare la primavera delle avanguardie, rispetto a Balla e a Depero, apprezzavo molto di più Boccioni (le cui frasi sempre intelligenti, anche quando sono discutibili, si erano concluse troppo presto, **affari** spenti nella notte); infine ho, o avevo, del Futurismo, un'idea storicamente circoscritta; per me la partita vera si è giocata tra il 'Manifesto' di Marinetti 1909, (si può immaginare la moderata agitazione, nel leggerlo, di Proust che, al mattino, spiegava il «Figaro» in cerca dei propri articoli), e la fine della Grande Guerra, (ma la convinzione è un lusso che si permette chi non è coinvolto, e dalla mia non ho nulla che mi autorizzi ad innalzare steccati intorno al movimento); peral-

[6] Pierre Boulez, **Note di apprendistato** (1966), a cura di Paule Thévenin, ed. cons., Torino 1968.

tro sospetto che, tra le due guerre, i problemi e le urgenze fossero altri; altri, gli eroi: almeno per me, ripeto: De Chirico, Morandi, un parigino d'adozione (e di cultura) come Modigliani, il ferrarese De Pisis, il marchigiano Osvaldo Licini. E, su tutti, il gettito d'invenzioni formali sempre sbalorditive, di un veneto come Arturo Martini il cui **Orfeo** del 1927, in pietra di Viterbo, oggi alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, campeggia sulla copertina di una antologia della poesia italiana del '900; e costituisce, nell'intelligente adattamento del mosaico del **Buon pastore** nel Mausoleo di Galla Placidia, un perfetto placamento delle ansie poetiche futuriste! [7]

Consumato o addomesticato accademicamente, il volontarismo programmatico di Marinetti, ora le opere camminavano nude. Studiosi militanti che, per età, avevano seguito la nascita e la genesi del movimento, e alcuni loro allievi brillanti (per esempio Longhi nato, lo ricordo ancora, nel 1890, e Arcangeli nel 1915): considerano Boccioni e, subito dopo, Carrà, gli uomini forti del Futurismo. Nelle pagine dedicate alle avanguardie nel citato racconto critico di Arcangeli su **Morandi**, il confronto di Balla con le nascenti poetiche astratte insiste su tradizionali, e già sperimentate situazioni di svantaggio:

Con tutto il rispetto che si possa avere per i tentativi astrattisti nati dal senso del futurismo italiano, da Balla a Prampolini... essi stanno al grande astrattismo nordico-slavo all'incirca come poté stare la poesia di Berchet in confronto a quella dei grandi romantici europei. Con tutta la sua attualità, non baratteremmo mai Berchet con Manzoni, né tantomeno con Leopardi. Come la poesia di Berchet... svuotava in dato esteriore, anche se abbastanza pungente, le profondità del gran romanticismo europeo, così, in confronto al rigore implacabile di Mondrian, alla fantasia dei migliori anni di Kandinsky, al misterioso emblematismo ascetismo di Malevitch, per non dire delle magiche punte di Klee verso l'astrazione, le astrazioni di Balla... suonano, se non puerili, certo inguaribilmente decorative... [8]

E anche il «divertente cinematografo liberty del Guinzaglio in moto o dei Ritmi dell'archetto», che pure torna ad animare, spesso, le storie dell'arte al principio del secondo decennio: ebbe, secondo Arcangeli:

[7] Piero Gelli e Gina Lagorio (a cura di), **Poesia Italiana. Il Novecento**, Milano 1980.

[8] F. Arcangeli, **Morandi**, ed. cons. Torino 1981, p. 36.



Giacomo Balla
Pessimismo e ottimismo
olio su tela
1923
collezione privata

Son quadri dipinti... secondo quel principio di figurazione dinamica che, bambini, ci incantava in quei piccoli filmetti di carta a libretto, che il nostro pollice faceva scorrere velocemente. Cosa da non confrontare, mi sembra, con le geniali rapaci intuizioni di Boccioni e dello stesso Carrà, negli anni dal 1911 al 1914... Le 'astrazioni' che Balla, sostanzialmente a rimorchio dei due uomini più forti del futurismo (Boccioni e Carrà, Carrà e Boccioni, non lo si ripeterà mai abbastanza) espone più tardi, sono quasi tutte dal '13 al '15; che del resto, pure nel carattere abbastanza meccanico e decorativo, son forse i migliori della sua arte... Difendere Carrà e Boccioni nei confronti di Balla (e di Prampolini e di Magnelli e di Soldati) vuol dire difendere anche Morandi. Egli non ebbe, in confronto agli altri due... il bisogno d'una violenta rivolta contro il passato: ma condivise con Carrà e con Boccioni, in quegli anni, la serietà dell'impegno morale e vitale, e la netta distinzione, starei quasi per dire di specie umana, da quei Balla e Soldati, ecc., che, nel senso migliore e non offensivo del termine, io chiamerei piuttosto 'gli italiani in vacanza'. Personalmente resto interessato agli artisti che, per rivoluzione o per riforma, per profondità di legame umano, hanno 'pagato' senza evaderla, la nostra svantaggiata, difficoltosa condizione italiana. [9]

Se si rispettano degli altri futuristi la volontà di aggiornamento, anche doloroso, su Picasso e Derain; e la serietà degli intenti, anche quando non centra il bersaglio, sarà fuori discussione. Molto più tiepida, se non di aperta ostilità, si rivela l'accoglienza riservata ai propositi pseudo- astratti di Balla [10]. La tesi, che è stata definita boccioni centrica, oggi apparirebbe largamente superata; allora, sposava l'idea che il carattere propositivo del Futurismo non superasse la diga della Guerra e, in sostanza, le morti di Boccioni e di Antonio Sant'Elia; già nel 1917 Carrà, che ha incontrato De Chirico in un ospedale di Ferrara, liquida in tre parole gli esperimenti degli ex sodali come «giochi emotivi da elettricisti». A Longhi ritornano in mente i piani affettati e scalati di Boccioni dinanzi al seicentesco Mattia Preti – lo ha notato Pier Vincenzo Mengaldo, che suggerisce anche rapporti col cubismo –; o quando descrive gli affreschi aretini di Piero della Francesca (gli affondi più convinti sui fatti presenti Longhi li cala,

[9] F. Arcangeli, *Morandi*, ed. cons. Torino 1981, pp. 37-38.

[10] Su Balla si veda, ora, Fabio Benzi, *Balla. Genio futurista*, Milano 2008, con bibl. precedente.

mai pretestuosamente, nei saggi di tema antico che si sarebbero anche potuti leggere come proposte, **en travesti**, di critica militante). Nel libro morandiano, scritto tra il luglio del 1960 e il dicembre del '61, Arcangeli conclude:

nello scambio reciproco fra Longhi e Boccioni, e pochi altri uomini di genio, parve per un momento sanarsi quel contrasto fra cultura accademica e cultura militante, fra storia dell'arte e critica dell'arte, quel dissidio fra arte e vita, che, nonostante molte affermazioni filosofiche in contrario, resta endemico dopo secoli di declinante civiltà italiana. [11]

Ma quelli sono frangenti di grandi, spiazzanti ritorni figurativi (De Chirico, ma anche Sironi e Casorati) mentre, dopo la marcia su Roma del 1922, (che Balla ha tramandato, con **iperrealismo disturbante**, sul rovescio del ritratto di un vero eroe futurista, come il pugile Primo Carnera), spetta al solito Picasso di rilanciare i linguaggi di natura accademica, riscoprendo l'archeologia di Pompei anche per quanti, dei nostri, le erano cresciuti affianco senza capirci nulla. Nel '24 Lionello Venturi punta sul nome di Casorati: «una grande volontà di forme è oggi per l'aria. E anche (Casorati) ha concentrato nella forma la sua volontà che è d'acciaio, anche se velata dal desiderio dell'eleganza e della piacevolezza» (c'è, in quell'acciaio, un non so che di futurista rimasto sul fondo...). Di fronte a tanta solennità gli schiamazzi dell'avanguardia sembrano attutiti, felpati; benché solo una ingenua restituzione sincronica dei fatti possa indurci a pensare alla Metafisica, al Futurismo, al 'Novecento' o al 'Gruppo dei Sei'...: come stazioni successive e non, piuttosto, declinazioni interferenti di uno stesso linguaggio. Nondimeno, alla seconda mostra fascista di 'Novecento' i futuristi mancano (alla prima c'erano).

Quanto a Morandi, escogitato un gruppo di assemblaggi di rigore metafisico, piuttosto virtuosistici, si rinsera nello studio gettando via la chiave e rimanendo, per altri quindici anni, il più grande pittore sconosciuto d'Italia. Forse nei futuristi irritava, tic irrisolto, quel «generico ottimismo che porta all'apprezzamento di tutto ciò che è moderno» [12]; Morandi non era di questa pezza, inu-

[11] Arcangeli, cit., p. 31.

[12] Italo Cremona, *Ricordo del Futurismo*, in *Armi Improprie*, Torino 1976, p. 258.



Mario Nunes Vais
La cosiddetta 'Pattuglia azzurra'
1916

tile dire; ma una volta usciti, spezzati, dagli anni di guerra, non sarebbero stati disposti a condividere questo continuo schiacciamento del pedale di risonanza: né lui né altri, come, per es. Longhi, che aveva appoggiato quelle poetiche e pure stimava, d'altronde ricambiato, Boccioni; da quel momento ci si rifugia in un'ansia rassicurante di catalogazione, nel tentativo di fuggire l'entusiasmo mondano (nel '13 Lucini si era congedato dai futuristi tacciandoli di dannunzianesimo esasperato; quanto a Papini, lui si era dissociato, distinguendo tra futuristi e marinettisti [13]); il Futurismo si era suicidato sulle trincee del Carso (e gli anni '20 saranno, per Longhi, viaggi per musei europei). Questa idea di pittura come «pronto intervento sulla realtà» (Mengaldo lo dice della letteratura), appartiene interamente a Boccioni, ma repelle, per esempio, ad un maestro scontroso al contatto come Morandi che, da un certo momento; cioè, dal primo dopoguerra in poi, non avrebbe opposto che silenzi e diffidenza disarmata, (ma fortificata nel lavoro), alla frenesia progressista, ben orchestrata, non ben orientante, di quelle stagioni di avanguardia: «mi parve d'intendere che Morandi si mettesse in difesa dovunque vedeva pungere anche un sospetto d'eloquenza, di turgidezza, di agitazione, di retorica della violenza fisica, della forza, del titanico, del capaneico, e simili. Forse perché ne avvertiva, alla lontana, le conseguenze»: raccolta da un sodale del pittore, che la pubblicò nel 1945, questa testimonianza di Longhi dà il foglio di via al Futurismo [14].

D'altronde: il futurismo mette fuori gioco, o tra parentesi, qualsivoglia critica. La sfotte, la disorienta; e, spiazzandola, finisce per ammanettarla. Basta guardare con attenzione un ritratto di gruppo, scattato dal fiorentino Mario Nunes Vais nel 1916: la cosiddetta '**Pattuglia azzurra**', cioè la redazione quasi al completo de «L'Italia futurista» (Remo Chiti, Nerino Nannetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Maria Ginanni, Vieri Nannetti e Marinetti). Fissano un punto fuori del fuoco dell'osservatore, incatenati in una successione di sigle dinamiche – ma la foto esclude chi guarda (ed è chiamato a giudicare)... Mentre, intanto, scivolava dai manuali e dai corsi universitari il Futurismo si contamina tentando felici sbavature pubblicitarie – e suona, perciò, come provocatoria l'esposizione, alla Biennale di Venezia numero XV del '26, di un dipinto di Fortunato Depero come **Squisito al selz** [15] –. Esisterà, dunque, una radice assodata alla boutade di Tiziano Scarpa (2001), secondo cui sono rimasti solo i pubblicitari a prendere sul serio l'arte contemporanea?

[13] Sandro Volta, prefazione a Tristan Tzara, *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, Torino 1964, pp. 14-15.

[14] R. Longhi, *Morandi al Fiore*, 1945, ora in *Da Cimabue a Morandi*, Milano 1973, p. 1096.

[15] Elio Grazioli, *Arte e pubblicità*, Milano 2001, p. 40, nota: «l'entrata di quest'opera nel santuario dell'arte internazionale rappresenta infatti l'affermazione esplicita del valore attribuito dall'artista alla creazione pubblicitaria, che egli considera su un piano di uguaglianza con la pittura».

Ha scritto Alfonso Berardinelli nel 1988, in tutt'altro contesto e a proposito, precisamente, di poesia:

È qui il paradosso dei moderni gruppi d'avanguardia. Si comportano, in arte, come guide politiche di quello che dovrebbe o potrebbe essere un movimento artistico di massa. Ma se rifiutano la massa diventano l'avanguardia di niente, e se scendono a patti con essa spariscono come avanguardia. Sognano di dare più potere all'arte. Ciò che di solito riescono a fare è diffondere propagandisticamente la loro critica dell'arte (critica di cui le loro opere sono perlopiù la pura applicazione). Influenzano e controllano il pubblico (una parte del pubblico) con la loro propaganda estetica, che accompagna per un certo periodo di tempo, come una benedizione o una maledizione ideologica, qualsiasi cosa ogni autore d'avanguardia individualmente componga. Una volta esaurito l'effetto propagandistico, autori e opere restano infine senza 'copertura', giustificazione e protezione. Allora, l'opera letteraria non si presenta più al lettore accompagnata dalle sue istruzioni per l'uso e dalle sue insegne di battaglia. Non è più l'applicazione di un programma, l'esecuzione di un progetto, l'esperimento di un laboratorio, l'arma con cui combattere una lotta, il mezzo con cui raggiungere un fine. Così l'arte perde le sue protesi, i suoi poteri supplementari. Finito il gruppo d'avanguardia, le opere sono disarmate. Finalmente possono essere considerate per quello che sono.

Ebbene: per sottrarmi alla sbornia di celebrazioni sul movimento, lanciato ufficialmente a Parigi, nella sfacciata visibilità di un grande quotidiano, mi metterò a unire dei punti apparentemente irrelati nella speranza che ne emerga qualche risvolto inatteso, o disatteso. Procederò a braccio, senza sapere da dove cominciare a intaccare un numero ingente di cataloghi, che mi sono procurato tra la Francia e alcune città italiane di assodata vocazione futurista; principalmente Milano, città veloce o che sale e che, settanta anni dopo, sarebbe diventata, con imprevista deviazione dell'iperbole: la Milano da bere del decennio socialista...

BALLA COI CRITICI

ANCORA NEL '60, IN ITALIA, ERA SOSPETTO PARLARE DI
BALLA, SI DICEVA CHE ERA UN DILETTANTE
MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO
1984

Come tantissimi altri sono cresciuto con l'idea difficile a estirparsi che, nelle storie figurative novecentesche, il Futurismo fosse il primo tempo d'una scansione periodica piuttosto regolare; e ad esso avrebbero fatto seguito, in un **ralenti** progressivo, ma preparato con cura, i paracaduti frenanti delle avanguardie. Come eroe unico: Boccioni, morto in tempo (sic), perché maturassero, ma in altra direzione, alcune sue proposte. Scorro l'indice dell'ultimo volume (che va dal '600 al '900), di quello che considero uno dei migliori manuali pubblicati da noi (**Arte in Italia. Lineamenti di storia e materiali di studio**, di Eleonora Bairati e Anna Finocchi, la prima edizione data nel marzo 1984). Il capitolo che introduce al nostro tema reca il titolo: **Il contributo dell'Italia alle avanguardie**. Si parte da rassegne importanti (Roma 1883, Milano 1891), che costituirono altrettante ribalte per accogliere gli esperimenti ottici e le tematiche sociali dei Previati, Segantini, Longoni Morbelli e Giuseppe Pellizza da Volpedo; di qui, è stilisticamente legittimo giustificare: tra intelligenti adattamenti del Modernismo (la prima Espo-



Giacomo Balla
Ritratto di Elisa
pastello, 26,5 x 36,5
1905
Roma, collezione privata

sizione internazionale d'arte decorativa a Torino, 1902), e cauti abbozzi, non ancora diffidenti, verso oltralpe (L'Expo Universale di Parigi, 1900), le maturità di Balla (**La giornata dell'operaio**, 1904), di Boccioni (**Officine a Porta Romana**, 1908) e dello stesso Severini (**Primavera a Montmartre**, 1908), che poi apriranno in direzioni apparentemente univoche. Salto al futurismo che prevede, quasi subito, un paragrafo su Boccioni ma non su Balla che, invece, trova spazio tra 'gli altri protagonisti' ('tra polemiche e rotture'). Dopo alcune pagine già si discute di 'avanguardia moderata' ('da Cà Pesaro alla Secessione romana'): Gino Rossi imita Gauguin, mentre sfilano Martini, Casorati e Modigliani (centrato da un paragrafo apposito). Infine: tra le guerre, matura 'la crisi delle avanguardie'. A leggere senza stacchi è **come se lentamente, si cominciasse ad abbassare la manopola del volume**. In questo invito alla moderazione (che è sinonimo di ritorno all'ordine e serramento delle file), chi resta fuori dai giochi: affrontato con qualche scrupolo è nessun altri che Balla. Anche nei manuali, talvolta si muore prima dell'ora dovuta.

Mettiamola così. L'affossamento di Balla e, con lui, del secondo futurismo mette d'accordo **storici d'arte e scrittori** di metà secolo. Simmetricamente: per il rilancio e la rivendicazione di Balla (e del secondo futurismo) si sono battuti **critici e artisti** del trascorso cinquantennio. La calamita di Balla ha attratto, per sineddoche, i detrattori o sostenitori del Futurismo o, meglio, della **longue durée** del movimento. Sul banco degli imputati, una parola: **decorazione**, da scrivere in maiuscolo per determinare il valore della posta in gioco. Balla era stato un grande pittore che, da un certo momento, sarebbe diventato 'decorativo' contribuendo, stavolta in prima linea, alla deriva non astratta bensì, appunto, illustrativa, del Futurismo eroico (ben più impegnativo sul piano tematico). Viceversa: Balla era, ed è ritenuto un maestro, diciamo così, di primo cartello **soprattutto perché decorativo**. Il naturale sbocco del virtuosismo divisionistico sarebbero, pertanto, i tentativi non figurativi esperiti da Balla nel corso degli anni 1920 dei quali, invero, si accorsero prima gli artisti che non i critici. Il punto è tutto lì. Se annettere alla parola decorazione un segno positivo o negativo. Ma intanto Depero amava definirsi un **artista-decoratore**.

La copertina dell'edizione Mondadori dei primi quattro capitoli (H.C.E) di **Finnegans Wake** di James Joyce (1939), tradotti da Luigi Schenoni a partire dal 1975 riproduce la **Lampada ad**



Giacomo Balla
Lampada ad arco
olio su tela
(1909) 1911-12
New York, Museum of Modern Art

[16] N. Savy, **Marcel Proust. L'écriture et les arts**, catalogo della mostra a cura di Jean Yves Tadié, Paris 1999, pp. 222-223, n. 201.

Arco di Balla (firmata nel 1909, ma terminata qualche anno dopo) considerato un vessillo, si perdono la banalità, del futurismo eroico. E si potrebbe fantasticare un riferimento all'oggetto raffigurato da Balla, proprio all'inizio di H.C.E.: «Rot a peck of pa'smalt had Jhem or Shen breve by arclight and rory end to the regginbrow was to be seen ring some on the acqua face» («rutta un poco del malto di pa'Jhem o Shen avevano fatto fermentare con luce d'arco e una rorida fine al regginbaleno si doveva ancora vedere ringsull'acquafaccia», traduce Schenoni). Quanto a Proust, Nicole Savy sostiene che non vide mai quadri futuristi sebbene, nel novembre del 1907, avesse pubblicato, sullo stesso 'Figaro', le **Impressions de route en automobile** che, secondo la studiosa: «élevaient le sensations grisantes de la vitesse au rang de la transcendance esthétique, à la fois par la révolution opérée dans l'ordre de la perception de l'espace et par la finalité de la course, terminée en apothéose sur la vision nocturne de la cathédrale de Lisieux, éclairé par les phares». Alla mostra documentaria sullo scrittore che si tenne alla Biblioteque National de France dieci anni fa fu esposto, di Balla, un magnifico olio su carta e cartone del 1913-14, firmato **Futur Balla**, con un **Automobile in corsa** – per Marinetti, automobile si coniuga al maschile – [16]. Oggi Balla cercherebbe di scomporre e riprodurre il dinamismo della falcata del giamai-cano Usain Bolt le cui fattezze, dal canto suo, Proust correrebbe a riconoscere in qualche **Adorazione dei Magi** quattrocentesca del Foppa bresciano o del Ghirlandaio!

Scherzi a parte; in un'occasione così centrata (riallineare concretamente, ove possibile, gli sbocchi figurativi del romanzo proustiano), vi sarebbe stato l'agio di sondare, con le inevitabili forzature che comporta una partita doppia, i rinvii formali oltre che quelli legati ai contenuti. In una delle grandi apparecchiature critiche dello scorso trentennio, l'antologia della poesia italiana del '900 curata da Mengaldo (1978), tra le voci su alcuni esponenti del movimento si fa strada l'asserto che: «Gli altri futuristi (derivassero) per lo più dal clima e dalla poetica comune una spinta generica alla liberalizzazione metrica, alla discorsività incontrollata, alla libertà fantastica, a certo canagliesimo stilistico». Nel capolavoro, fluviale e imperfetto, del cileno Roberto Bolaño (1953 – 2003), uscito nel 1998, e tradotto da Maria Nicola, per Sellerio, nel 2003, si racconta, tra l'altro, di gruppi poetici dai nomi impegnativi e fantastici (realvisceralisti, etc..), mentre si legge, ad un certo punto:

[17] Roberto Bolaño, **I detective selvaggi**, Palermo 2009, pp. 198-199.

[18] **Le futurisme à Paris. Une avant-garde explosive**, sous la direction de Didier Ottinger, Paris 2008-2009.

[19] **La periodizzazione della storia dell'arte italiana**, in 'Storia dell'Arte italiana', (Questioni e metodi), Torino 1979, vol. 1, «Gli anni convulsi che seguono la strozzatura economica del 1907-1908 fino allo scoppio della Guerra 1914-1918 sono, per l'arte italiana, ancora anni intense in cui, nel tuffo della modernità, si pongono le premesse di tutti i successive sviluppi. Il futurismo pittorica ha una data di nascita ufficiale, il 1910 del Manifesto dei pittori futuristi (firmato da Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini), ma sul piano strettamente figurativo non si assesta in una forma linguistica coerentemente nuova che un paio di anni dopo, e allora, bisogna confessarlo, appare molto simile a una variante locale del cubismo francese. Dove il carattere locale è dato dalla intenzione programmatica, tutta 'triangolo industriale', di esprimere il nuovo dinamismo della società moderna. Del resto è sempre a Parigi, e negli stessi anni, che il levantino Giorgio De Chirico inventa una formula moderna per esprimere l'altro volto, quello 'sorpasato', mitologico e inattuale, del nostro paese».

Monsivais l'aveva detto: da buoni discepoli di Marinetti e Tzara, le loro poesie, rumorose, assurde, kitsch, patetiche, combatterono la loro battaglia sul campo della pura e semplice disposizione tipografica e non superarono mai il livello di un intrattenimento infantile. Monsi parla degli stridentisti, ma lo stesso vale per i realvisceralisti. [17]

E sarà esistita, per un orecchio assoluto come quello di Proust, che aveva letto, pare senza soprassalti la colonna d'apertura del 'Figaro' 20 febbraio 1909, la possibilità d'una imitazione, in pastiche, della scrittura futurista che, così ricostruita, rimbalzasse nei sentieri della **Recherche**?

Torniamo al genio della **Lampada**. Di recente ho rivisto il celebre dipinto balliano a New York, in una sala dedicata ai futuristi italiani della prima ora. Mi accorgo che avrei fatto meglio a evitare, prima, di percorrere le sale schiantanti che saldano i portentosi Cézanne ai Braque, ai Derain, ai Matisse e alle **Ragazze d'Avignone** di Picasso. È la linea che connota il disegno a monte dei saggi, anche di Longhi, sui quali abbiamo lavorato, con fatica ed emozione, per anni; è la linea dei principali manuali; ed è la linea che, passandoci il dito a ritroso, ci riporta a Caravaggio, a Tiziano, al '400 di Bellini fino a Masaccio e Giotto; dentro questa linea l'ansa futurista si ritrae in una parentesi liminare, che i francesi si precipiterebbero a richiudere (come s'è visto al Grand Palais di Parigi dove sono riusciti a convogliare i futuristi esposti da Bernheim Jeune nel 1912 salvo, poi, aprire l'esposizione con Braque e Picasso, giusto per mettere subito il cappello sulle prime file [18]). Come scrisse, con laconica ferocia, Giovanni Previtati, nel volume d'esordio della 'Storia dell'Arte italiana' Einaudi: il futurismo è una **variante locale del cubismo**. [19]

Comunque: eccomi qui, ad agosto al Museum of Modern Art, tra altri italiani in gita, carico di adrenalina per quello che conosco dai libri; sopraffatto dal numero di cose da vedere **bene**. Infatti subito mi distraigo, cercando di estrarre un senso dal discorso delle guide; le date sono giuste e anche

le circostanze esposte, corrette; però nessuno si mette a scovare nessi con la Francia, si potrebbero scoperchiare questioni malaccette agli uni e agli altri (soprattutto agli uni); poi bisognerebbe addestrare la memoria, (oggi lo fanno solo i cinesi e gli orientali), andando e venendo tra le sale, confrontando le pennellate di Boccioni, (che ai francesi mandava a dire cose terribili, ma scrupolosamente difese sul piano dello stile, del genere: che cosa ci divide dal cubismo), con quelle, veloci e piatte, del Cézanne maturo, o sovrapponendo i fondali fauves di Derain a quelli, allegri e faticati di Gino Severini (il Cézanne reinventato da Picasso o da Braque non è, esattamente, la cima su cui si cimentarono, coraggiosamente, lo stesso Boccioni o Soffici...).

E intanto, ripiombato nella saletta dei nostri, ripenso a quello che Robert Rosenblum aveva scritto nel libro sul cubismo, uscito nel 1959: **nel futurismo** (del quale, nell'edizione che consulto, uscita a New York nel 2001, si comincia a parlare soltanto a pagina 203), **la dissoluzione dei piani è il risultato di un'attività cinetica, non intellettuale** [20]. Insomma noi facciamo del cinema mentre i francesi scompongono i piani, incollano frammenti di giornale, rinominano gli oggetti comuni – ma è un'esperienza molto poco edonistica. Pure, quando Rosenblum conclude che il futurismo non è che l'ultima spiaggia dell'impressionismo; non ci si sente un poco defraudati?

Che significa incocciare in un dipinto così emblematico di Balla e del nuovo (?) corso della pittura in Italia, dopo aver educato l'occhio a spiare, quadro dopo quadro, ciò che Picasso venticinquenne pensava dei Musei (che non avrebbe bruciato, ma rapinato); dopo aver capito cosa avrebbe fatto Picasso della veste dei fantasmi del Passato (da parodiare, catalogare, variare, parafrasare, citare, copiare, stuprare, cannibalizzare e vomitare...; «je peins contre les tableaux qui comptent pour moi, mais aussi avec qui leur manque», sosteneva); ma a parte Picasso, che nei musei **avrebbe visto realizzarsi l'accesso simultaneo a tutte le fonti storiche, che distingue il periodo moderno da tutti gli altri**; a parte quel vulcano, che d'ora in avanti terremo sullo sfondo; dinanzi al dipinto di Balla, a beneficio di un capannello di italiani, questo ragazzo autorizzato a spiegare si sofferma sulla novità del soggetto (una lampada! Eureka!), riporta i contatti col Futurismo neonato; ma dice poco dello stile, costruito su

[20] Robert Rosenblum, *Cubism and twentieth-century art*, ed. Cons. New York 2001.

pennellate abbreviate che denotano l'abilità di un pittore quarantenne e che stabiliscono una filiazione contratta del vocabolario del cosiddetto divisionismo; dice poco dello stile; allora, mi avvicino e, più che una lampada scorgo una rilettura critica, dal di dentro, a meno di dieci anni di distanza, del **Sole (Sole nascente)** di Giuseppe Pellizza da Volpedo (1868-1907), firmato nel 1904: capolavoro di scrittura pulviscolare, rorida e di efficace virtuosismo. [21]

Piemontese, di adozione romana, nato nel 1871: Balla si sarebbe tuffato nel vociare futurista solo da uomo fatto (il suo nome compare tra i firmatari del Manifesto dei pittori futuristi nel '10 insieme a Boccioni, Carrà, Russolo e Severini). Nel primo decennio, Balla era stato incontestabilmente (almeno fino al trittico di **Villa Borghese**, del 1910) uno dei più forti pittori figurativi e forse il maggiore, in Italia. Passo, ora, alle **Lettere di Soffici a Carrà** che leggo nell'edizione critica di Vittorio Fagone. Ardengo Soffici dice malissimo della fase seconda del cubismo. Però ha buon occhio. Come nel '600 il Baglione denunciava Caravaggio sebbene, poi, lo copiasse; anche il fondatore di 'Lacerba' mena rapidi colpi d'accetta. Ma poi la storia dei suoi quadri è diversa. Nel 1913 scrive all'amico Carrà:

sono felice che si sia alle prese coi francesi. Ho avuto il libro dello stesso Apollinaire e sono stato stomacato da quel che v'è dentro (Les peintres cubistes, del '12, ristampato nel 1913). Eccetto Picasso e Braque è tutta merda. Ha visto Picabia, Gleizes, Metzinger? È terribile...! Vedrai che li seppelliremo. Gli abbiamo già seppelliti. I tuoi quadri riprodotti mi son piaciuti ancora di più... Le forze centrifughe le vedo sempre migliori. S'illuminano nel mio ricordo. Siamo molto più innanzi dei cubisti – infinitamente più moderni. Sviluppiamoci e il campo artistico è nostro.

Almeno due (o tre) circostanze si sarebbero incaricate di adeguare alla realtà dei fatti quest'ultimo proposito: la cesura della guerra e, in piccolo, la morte prematura di Boccioni a Verona, caduto da cavallo a 34 anni. In pochi anni Boccioni aveva provato la percussione con alcuni quadri e disegni stupefacenti (è raccomandabile affrontare l'universo faticato di questo maestro, partendo dal

[21] Una scheda del dipinto, oggi alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, è di Gianna Piantoni, in *Italia. 1880-1910. Arte alla prova della modernità*, catalogo della mostra a cura di Gianna Piantoni e Anne Pingeot, Roma 2000, pp. 218-219, n. 79.

nucleo di dipinti acquistati dai musei milanesi). E aveva scritto saggi densi, che si stenta ad antologizzare, (intanto li si legga tenendo sott'occhi i titoli coevi di Longhi, su Boccioni stesso e sugli scultori futuristi; la stima era ricambiata). Minare i ponti col passato letterario e artistico, (un tentativo di dolo ovviamente fittizio), metteva in dubbio (definitivamente?) il ruolo della critica e le sue performance. Non era la prima volta che si sparava sul pianista. Il lungo silenzio su Balla è uno dei più gravi, se non il principale contraccollo di questo scontro. D'altronde: che, rispetto ai quadri d'arruolamento del Futurismo d'esordio le attese, (e gli uomini), fossero cambiate, anche solo nello spazio di un ventennio, lo rivela l'inciso, calibrato sui trascorsi letterari, però adeguabile anche al panorama figurativo, di un articolo di Vittorini pubblicato nel 1929 su **l'Italia letteraria**, poi parzialmente fatto refluire nelle pagine del **Diario in pubblico**:

Carducci e Pascoli non potevano averci insegnato nulla; tutte le loro risorse erano state vinte, assorbite dal diletterantismo e da D'Annunzio; e d'Annunzio stesso era finito miseramente in sé stesso, ripetutosi, esauritosi spontaneamente, lasciandosi attorno il disgusto persino della parola. Poi, chi avevamo davanti a noi? L'Estetica di Croce ci lasciava freddi come una stella notturna, lontana nel ricordo e nell'astronomia letteraria; nessuno aveva del resto bisogno di canoni artistici ma di una realtà palpabile, sicura, una terra a cui saldamente attaccarsi. La letteratura che potremmo chiamare crociana si era giocata la posta. Prezzolini, La Voce, non insegnavano nulla. Nulla Papini. Nulla Soffici. Essi non hanno fatto la carriera che ci voleva per essere i nostri maestri; né l'opera loro ebbe tanta consistenza da giungere fino a noi con qualche utilità. **Quanto al futurismo, le nostre opinioni addirittura risalivano il tempo, lo condannavano nel carattere; esso aveva esorbitato dalla storia letteraria, inferiore e mediocre già dalla nascita, forse del tutto privo d'intelligenza, certo di validità intellettuale.**

Il corsivo è mio; e vi si risente, tra l'altro, il rimbalzo di un passo di Gramsci che affrettava tre declinazioni del Movimento, cogliendone la componente un poco destrutturante e, per un altro

verso, ciarlatana: «ma sia il futurismo di Marinetti, sia Papini sia Strapaese hanno urtato, oltre il resto, in questo ostacolo: l'assenza di carattere e di fermezza dei loro inscenatori e la tendenza carnevalesca e pagliacesca dei piccoli borghesi intellettuali, aridi e scettici» [22]. Quasi alla metà del secolo quando, ormai, di avanguardie nessuno parla più a viso aperto – mentre, invece, si fa molto Futurismo intelligente, venato di defluenze Dada: nel design, nella grafica pubblicitaria, nella fotografia e nei giocattoli – un dimenticato intervento di Cesare Brandi segna uno sbarramento simbolico già nel titolo:

non par dubbio che le due guerre mondiali abbiano avuto l'effetto nel campo della cultura, di contrarre, affrettare o catalizzare la risoluzione di taluni svolgimenti. Dopo la prima guerra il Cubismo, che già aveva eccitato gli spiriti fin dal 1911, conosceva il suo trionfo, mentre il Futurismo cedeva definitivamente il passo, si riassorbiva fin dove poteva nel cubismo. Altrove abbiamo mostrato come il Futurismo impersonasse invece, nella Nazione in cui si originò, l'ondata ritardataria del Romanticismo; il primo moto romantico italiano e il penultimo europeo. Quello che staccava il Cubismo era il fatto di metter fine alla confusione fra realtà esistente e realtà pura: rifiutando di accettare l'oggetto naturale in funzione di immagine, ristabiliva il moto retto nella creazione artistica, di contro alla confusione romantica di arte, natura – esterna –, natura – sentimento. Viceversa il Futurismo, che si indirizzava alla dinamica in atto dell'esistente, rincarava ancora nell'equivoco; da questo esasperato punto di stazione discese sia l'inconsistenza del movimento, pubblicitario e disorganico, sia il suo sfaldamento, una volta accanto alla diversa maturità, alla prima austera consapevolezza del cubismo. Se nonché il Cubismo fu interpretato a sua volta come avanguardia: alla sua iniziale consapevolezza, all'ascetico distacco successe così un offuscamento nella stessa direttiva di marcia, e lo sfruttamento venale del successo. Intanto già dai suoi inizi ne era cominciata col Blaue Reiter l'interpretazione simbolista e formalistica che generò l'Astrattismo: ma tale ingorgo non si produsse esplicitamente, durante l'intermezzo fra la prima e la seconda guerra, nel distretto culturale francese che ancora deteneva

[22] Letteratura e vita nazionale, Roma 1977, p. 70.

il comando. Fu ai bordi, per così dire, in Germania con Kandinsky in Svizzera con Klee, in Olanda con Mondrian, che veniva sviluppato dalle basi della teoria cubista. [23]

Piaccia o meno. L'uomo **nuovo e vecchio** di quei giorni si chiama Guttuso che dei tardi proclami futuristi, impastati di conservatorismo reazionario e privi dei guizzi anarchici delle vigilie, se ne fotte o, messo dinanzi ai quadri, li disprezza, ma da pittore. Nel **Dialogo sulla pittura** (senza data), confluito in una silloge di scritti uscita nel 1972, dice del futurismo quello che pensavano, più o meno, anche dalle parti di Longhi:

A me interessavano molto Boccioni scultore e De Chirico metafisico. Non direi che futurismo e metafisica ci interessassero come 'movimenti', ma pensavamo che alcuni elementi rivoluzionari contenuti nella pittura futurista avrebbero potuto essere ripresi e sviluppati. Imputavamo al Novecento (e lo consideravamo uno dei suoi tradimenti) l'aver ignorato le prospettive contenute nelle opere dei futuristi migliori. Ma nello stesso tempo pensavamo che un riattacco diretto al futurismo costituisse un passo indietro. Certamente la suggestione delle opere futuriste di Boccioni e di Carrà era, per me, assai forte. E credo di aver risentito nel io lavoro di quella suggestione. Ma la personalità dei due artisti venivano da noi staccate dal contesto teorico futurista e dagli altri futuristi. A maggior ragione nessun interesse rivolgevamo al successivo discorso, e decadenza del movimento (Prampolini, Fillia, aeropittura, ecc.) intriso sempre più di ignoranza e di semplicismo oltre che sempre più organicamente legato al fascismo. La posizione Boccioni-Carrà era rivoluzionaria in senso anarchico e perciò, in certo senso, disponibile ad opposte svolte ideologiche. È vero che anche il primo futurismo conteneva, ma in modo assai limitato, un elemento retorico, dilettesco e guerrafondaio, un piccolo nucleo di quel che il futurismo fu in seguito, e del suo mescolarsi alla peggiore esterioresità fascista. [24]

Perciò nessuno, su queste premesse, avrebbe preso (sul serio) le nuove misure del

[23] (da Roma, 2 novembre 1949) *La fine dell'avanguardia*

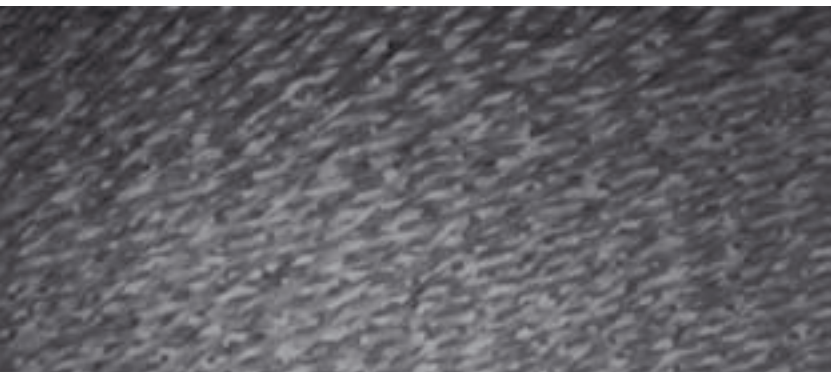
[24] Renato Guttuso, *Mestiere di pittori. Scritti sull'arte e la società*, Bari 1972, pp. 59-60.

futurismo di Enrico Prampolini o la vicenda articolatissima di Balla: che, a meno di trent'anni, aveva reinventato gli spazi italiani. Nelle tele di Balla del primo decennio simili a macrofotografie quegli spazi ci ritornano vuoti o disabitati; percepiti come obliqui e sbilenchi; luoghi urbani mai visti prima, dalle curvature vertiginose (c'è più futurismo qui che nei dipinti futuristi in senso proprio); anche le persone che sporadicamente li abitano, amici familiari o visi comuni: sono creature inerme e senza fiato, incombenti, in dimensioni maggiori del vero, sul nostro campo visivo [25]. Le attese dello spettatore non sono spaziate o frustrate (come dinanzi ai dipinti di De Chirico e, poi di Magritte o di Balthus); piuttosto, ci si sente indotti allo stesso denudamento – insomma: chi guarda è colui che compatisce.

Per meno di un decennio la pittura di Giacomo Balla è l'avamposto della figurazione in Italia che ancora non si chiama avanguardia, anche quando esprime la cronaca di poveracci che, nella notte scura, entrano nei baracconi illuminati del **Luna Park a Parigi**: un dipinto del 1900, che non sfigura vicino al Picasso del **Moulin de La Galette** (omaggio obliquo a Renoir); ma è più dolente, meno aggressivo e formalmente cinico rispetto al giovane spagnolo; così Balla racconta la geografia d'inizio secolo, intravista in certi angoli milanesi del **Demetrio Pianelli** di Emilio De Marchi (1889); ma trasformando le luminarie delle giostre nelle rifrazioni d'una cattedrale, secondo una sintassi metaforica che, senza il virtuosismo degli strati di colore proustiani; rivendica una carica umanitaria caratteristica del clima di 'arte e socialità', nel quale nacque un libro di ambientazione torinese come gli **Ammonitori** di Giovanni Cena (1904), che ora consulto nell'edizione Einaudi a cura di Folco Portinari (1976), accompagnata da una quarta di copertina di Calvino, da inserire tra le voci della fortuna di Balla («non è certo come esempio di bella letteratura – scrive – che lo presentiamo, ma come un documento di quel calderone di fermenti umanitari, miserabilisti, scienziati, nietzschiani e bohémien da cui comincia a prendere forma una coscienza socialista nella cultura italiana alla fine dell'800, e particolarmente nella Torino positivista di Cesare Lombroso...»).

Poi Balla muta pelle; passa ad una marcia più alta, imboccando negli inoltrati anni '10 e, con crescita impressionante nel decennio successivo, (un'epoca **inenarrabilmente sconnessa**, per

[25] Si tenga conto, ora, della stupenda antologia approntata da Maurizio Fagiolo dell'Arco, in **Giacomo Balla 1895-1911. Verso il futurismo**, catalogo della mostra, Padova 1998.



Piero Dorazio
La città che scende
1982-83
Todi, collezione privata

Pierre Boulez), una scorciatoia aniconica (perché nascondere la forma dietro ad un contenuto?), vestendosi (letteralmente) da futurista alla non più fresca età di 40 anni (mentre il **Manifesto** del '9 ammonisce: «i più anziani fra noi, hanno trent'anni: ci rimane dunque almeno un decennio, per compier l'opera nostra. Quando avremo quarant'anni, altri uomini più giovani e più validi di noi, ci gettino pure nel cestino, come manoscritti inutili – Noi lo desideriamo!»; che è, poi, l'auspicio di ogni inno ribellistico che si rispetti, e si canti, fino a **My Generation** degli Who 1965!). Come molti pittori e illustratori all'ingresso del secolo, Balla conosce il mestiere. Ha una mano addestrata nelle intavolature del linguaggio divisionista che richiede, per chi si allontani dal quadro al fine di ricomporre l'immagine, colpi di virtuosismo nei passaggi cromatici e, perciò, la disponibilità a sperimentare, convertendo formati anche grandi in tecniche desuete; nella palestra futurista disciplina la tecnica in moduli coerenti, intolleranti alla coartazione della cornice e che inclinano all'ossimoro d'una contenuta sbavatura decorativa; l'esito, se si giudica senza prevenzioni, non è astrattismo in senso stretto; almeno non se uno pensa a Mondrian o a Kandinsky.

Direi sia, piuttosto, una sorta di pittura d'ambiente (così come esiste una musica d'ambiente negli ascensori o nei discount, **da sentire ma non da ascoltare**), vacua e impattante cui guarderà la nuova guardia romana; per es. Piero Dorazio, nato nel 1924 «ancora nel '60 era sospetto, in Italia, – ricordava Maurizio Fagiolo dell'Arco – parlare di Balla, si diceva che era un dilettante; e invece a studio di Dorazio si sentiva molto parlare di Balla...» [26]. Per inciso, e come assaggio di quanto diremo: gli stessi fotomontaggi di Giulio Parisio, tra gli episodi sommersi del secondo Futurismo, vanno goduti: «in allestimenti ambientali nell'occasione di grandi esposizioni, ideologiche o merceologiche, oppure in inserimenti in edifici pubblici» (Claudio Marra). Fatto sta che: dopo stagioni di febbri sperimentali dalla ricaduta, si badi, maggiore all'estero (in Italia con ritardo soprattutto da parte della critica), Balla rallenta o scarta di lato: per ragioni che sembra sbagliato rimettere ad una sola causa – sfiducia nel vitalismo parossistico di macchine troppo veloci per non schiantarsi? La cognizione che quei proclami titanici fossero sfociati nel 'bagno di sangue' della guerra?

Longevo oltre ogni giustificazione creativa (muore nel 1958), nel secondo dopoguerra

[26] Dorazio, catalogo della mostra, Roma 1983, p. 11.



Giacomo Balla
Parlano
olio su tela
1934
collezione privata

ra Balla avrebbe abiurato ai termini non iconici già sperimentati dignitosamente, producendosi in una conversione a U commercialmente deludente, con quadri di un neo-kitsch tardo-ottocentesco dai titoli fasulli, taluni d'una bruttezza non riscattabile; che inclinerebbero, nelle intenzioni dell'autore, alla categoria del 'carino', e alla ritrovata felicità domestica di un mondo scisso tra immagini patinate, cavate dal cinema, e i figurini desunti dalle riviste; un'operazione di retroguardia a freddo, raggelante, e che sarebbe stata curiosa (una specie di ironica replica a Francis Picabia?), se avesse, appunto, interessato qualcuno – eppure molti di questi quadri, ancora negli anni '70, ai tempi di una mostra balliana alla Galleria d'Arte Moderna, erano considerati, più o meno, come Soffici aveva additato mezzo secolo prima, i compagni di Picasso e Braque. Una vera merda.

Il segnale primo che, forse, almeno il discorso su Balla non andasse archiviato così presto, ma che andasse affrontato con alcuni distinguo sta in quella che è forse la pagina più sorprendente sul futurismo scritta, nel 1976, da un antico interlocutore longhiano, il conoscitore e poi storico dell'arte Federico Zeri:

L'immagine più viva e profonda degli italiani in questi tempi di imminente rottura è quella lasciata da Giacomo Balla: le sfumature di pensiero e di sentimento che si susseguono nei suoi ritratti passano dal rimpianto affettuoso per una società oramai vecchia, di cui si avverte l'imminente declino, all'interrogativo verso se stessi e verso le scelte da assumere; questo secondo aspetto dell'intima problematica del Balla viene oggettivato, ad un grado persino inquietante, in una tela del 1902, Nello specchio, della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. A volte analoga a quella del Balla è la tematica del primo tempo di Boccioni; in taluni ritratti femminili, specie quello della madre, la tecnica divisionista accentua il sapore elegiaco, quasi nostalgico, con cui sono descritte le immagini di un'Italia modesta e provinciale, ma fiduciosa nei risultati di una norma di progresso civile. In altre opere del Boccioni la città italiana è colta nei suoi nuovi quartieri, ancora in fieri; il senso di queste vedute urbane non è tuttavia quello di una



Tanino Liberatore
Ritratto di Andrea Pazienza
1981
collezione privata

vicenda costruttiva... a breve distanza sia il Boccioni sia il Balla avrebbero preso la via dell'irrazionale, con l'adesione al futurismo, un movimento antiborghese a parole ma, nei suoi intimi moventi, autentica provocazione antisocialista: la più chiassosa anche se non la più temibile delle azioni volte a bloccare lo sviluppo civile sociale dell'età giolittiana.

L'anno successivo, la fama di Balla incrocia, non inaspettatamente, conoscendo le risorse del giovane maestro, un 'inedito' foglietto di Andrea Pazienza datato 1977. Contiene un elenco di cose e nomi solo apparentemente irrelati; una 'wishlist' che si contrae in una dichiarazione finale: «Lacerba e Giovanni Papini... e Balla, Boccioni, Segantini, Severini, Carrà e Marinetti Filippo Tommaso, fascisti, Sironi, amo Manzoni, Pistoletto, Mondrian, li amo» [27]. In un disegno dell'89, l'amico Tanino Liberatore raffigura Andrea Pazienza in piedi dinanzi ad un enorme profilo, che sta dipingendo, del perentorio e supernasuto Zanardi: che, qui, appare sagomato in chiave futurista come avrebbe potuto inventarlo, precisamente, il Balla anni '20; i suoi migliori, forse anche agli occhi del giovane disegnatore. Dimenticavo: i nomi di quei pittori, scrittori e agitatori di folle vanno snocciolati come in un rap rispettando, se è possibile, le rime. Del resto, già nel 1913, Apollinaire aveva incolonnato due liste di eroi e martiri cui distribuire, rispettivamente rose e, di nuovo, la solita merda.

[27] Andrea Pazienza, *antologica*, catalogo della mostra a cura di Guido Piccoli, Vincenzo Mollica, Michele e Mariella Pazienza, Napoli 1999.

FUTURO DEL FUTURISMO

QUESTA SCELTA DI 'CAMPO', DI RAFFIGURAZIONE PIUTTOSTO CHE DI AZIONE E DI INTERVENTO, E QUINDI LA SVALUTAZIONE DI UNA REALTÀ CHE L'ARTE NON HA, ALCUNA PRETESA DI DIALETTIZZARE O DI AGGIRARE, NON SI DISTACCA DI FATTO DAL QUADRO OPERATIVO DEL DOPOGUERRA SIA ESSO FORNITO DALLA METAFISICA, DAL PURISMO O DALL'ACCADEMISMO NATURALISTICO...
PAOLO FOSSATI
1982

Il ribadimento della sopravvivenza del futurismo oltre le tensioni del secondo decennio è, a mio parere, **la maggior conquista critica, soprattutto italiana, del secondo dopoguerra**. Enrico Crispolti ne è stato il principale o uno dei maggiori assertori. Può essere interessante, data la relativa rarità del fenomeno, che la cosa abbia coinciso con quanto gli artisti stessi, a partire dalla fine degli anni '50, avessero cominciato a riprendere, consapevolmente, dal futurismo (e da Balla). Se ne potrà parlare a lungo; e assumere come normativi: gli omaggi di Mario Schifano che costituiscono, non lo si dimentichi, un esempio di critica in atto. E ancora. La sera del 28 marzo 2009, alla trasmissione 'Che tempo che fa', presentata su Rai 3, compare una specie di marziano come Michelangelo Pistoletto (in compagnia, **però**, della cantante senese Gianna Nannini, come a dire: il bastone e la carota). Richiesto dal conduttore, il mite Fabio Fazio, su quale fosse l'evento determinante l'arte povera di cui, come forse (non) sapevano i telespettatori, Pistoletto, nato a Biella, conta tra gli esponenti storici; così ha risposto l'artista: «L'arte povera è il **futuro del futurismo**, il punto d'arrivo del futurismo».

Allo stesso modo ho sempre avvertito un odore di futurismo, tra Severini e Balla, in un ciclo di dipinti estremi di Burri, discutibili e vitalissimi, ospitato negli ex seccatoi del tabacco, fuori da Città di Castello. Subito dopo o, in margine agli esercizi di critica di prima mano, arrivano in ambigua integrazione le esposizioni tematiche – alcune davvero importanti –. Penso alla mostra-capolavoro di Enrico Crispolti organizzata nel 1980 nella **Mole Antonelliana** a Torino (**Ricostruzione futurista dell'universo**); e bisognerà riferirsi, insieme, alle rassegne che avrebbero rilanciato, su di un piano popolare, il materiale grezzo degli archivi: dalle iniziative milanese degli anni 1970, alla celebre mostra che aprì a Venezia, con una ouverture commovente di Pontus Hulten e il peccato veniale di un titolo di filiazione fieristica, in armonia con quei frangenti di rampantismo socialista. Di fatto: **Futurismo & Futurismi**, scritto con la e mercantile (&), consentì di aprire, nel 1986, i saloni di Palazzo Grassi e fu accompagnata da un catalogo-balena, gremito e illeggibile: l'avvio di centinaia d'altri cataloghi che avrebbero soppiantato, nei decenni successivi, il glorioso ma obsoleto istituto della monografia. Da qui in avanti è storia di ingrossamenti bibliografici. Per noi, appare risolutiva, tra l'altro, la mostra **Futurismo e Meridione** (1996), curata sempre da Crispolti in Palazzo Reale a Napoli e divisa in sottosezioni dedicate alle principali regioni, o città del Sud, votate alla causa. Ma gli sperimentati cursori del futurismo a Napoli, da Piscopo allo stesso Matteo d'Ambrosio (**Nuove verità crudeli. Origini e sviluppo del primo futurismo a Napoli**, Napoli 1990), avevano già sterrato la strada – è un fatto, d'altronde, che alcune delle mostre più intelligenti immaginate a Napoli, e per Napoli, nel trascorso ventennio abbiano toccato l'arte del secolo scorso. Penso, ancora, a quanto abbia giovato al progresso degli studi riunire, e approfondire, nel panorama critico degli ultimi venticinque anni, certe aperture di un testimone, spesso di prima mano, come Paolo Ricci [28]. Quanto a Parisio, in un catalogo importante del 1991, il giudizio è limitativo:

tutta diversa rispetto alla produzione fotografica d'autore è quella – peraltro copiosissima – conservata in alcuni ormai storici archivi napoletani. In particolare si devono ricordare quattro archivi, tre costituiti da fotografi professionisti ed il quarto di provenienza collezionistica: si tratta degli archivi Parisio, Troncone, Carbone e dell'archivio fotografico dell'Istituto Campano per la storia della resistenza, intitolato a

[28] In margine. Artisti napoletani fra tradizione e opposizione 1909-1923, a cura di Mariantonietta Picone, Napoli 1986.

Pasquale Schiano. Mentre l'archivio di Parisio, risalente all'attività di Giulio negli anni '20-'30, è il risultato dell'accumulo di una considerevole produzione di un autore (e poi dei suoi eredi) che ha alternato la documentazione, il ritratto ed anche la fotografia sperimentale (prima nell'ambito del pittoricismo e poi in quello futurista), quelli di Troncone e di Carbone sono collegati all'attività di vere e proprie agenzie fotogiornalistiche. Nel dopoguerra tali agenzie basavano la loro forza sulla quantità e sulla capillarità della documentazione rispetto agli avvenimenti cittadini; meno rilevanti erano invece tanto il dato interpretativo, quanto quello formale, mediamente di buon livello quello tecnico. Rispetto al 'fotogiornalismo' d'autore era profondamente diverso il tipo di immagine che si ricercava: si inseguiva il miraggio di una fotografia obiettiva... [29]

[29] M. Picone Petrusa, **La fotografia**, in **Fuori dall'ombra. Nuove tendenze nelle arti a Napoli dal '45 al '65**, catalogo della mostra Napoli 1991, p. 425.

IL BOTTELLO EBBRO

Già nei mesi precedenti alla scadenza del centenario (20 febbraio del 1909), s'erano accesi fuochi sul futurismo: sia ristretto al decennio più sperimentale, sia stirato a comprendere l'**entre – deux – guerres** (si può spalancare l'obiettivo e aderire alle anse del secondo futurismo con le sue forze di rincalzo o concludere che, durante il ventennio, non il futurismo, bensì il **futuro stesso fosse dietro le spalle**, come stesse parlando non più un francese d'adozione come Marinetti, ma un singolare misoneista come il pittore francese Balthus [30]); negli ultimi mesi si sono moltiplicati i rilanci sui futuristi della prima ora, e le adesioni in limine di seguaci che, un po' come i dinosauri della storiella: **non si erano estinti ma solo nascosti bene**. I cinque o sei appartenenti storici sono: Boccioni (la cui gittata è proporzionale alla difficoltà di lettura di un percorso interrotto troppo presto). E poi Carrà, che liquida il movimento dopo averlo cavalcato tra i primi. E Russolo e Depero. E Severini, che incorrerà nei roghi nazisti dell'arte degenerata. D'improvviso: in un afflato corale riservato, di solito, alla finale dei mon-

[30] Mi sia concesso di rimandare a S. Causa, *Di strade e di stanze. Una lettura di Balthus*, Napoli 2003.



Emilio Buccafusca
Aeropittura del golfo di Napoli
olio su tavola, 57 x 77 cm
1934 ca.
collezione privata



Carlo Cocchia
Aeropittura (veduta aerea di Capri)
olio su cellolex, 70 x 90 cm
1932
Roma, collezione privata

diali, il paese si è scoperto futurista, appuntandosi bandierine d'avanguardia in certi angoli segreti dove nessuno di noi avrebbe pensato che potessero proliferare rivendicazioni vitalistiche di quella specie (ho sempre trovato curioso che Perugia, la città meno futurista del mondo, potesse dare i natali a un pittore come Gerardo Dottori capace, nello spazio di un decennio, di passare: dal **Manifesto dell'aeropittura**, di cui fu tra i firmatari nel 1931, al **Manifesto futurista umbro dell'aeropittura**). Non so, né ho verificato il successo delle rassegne (almeno due: quella di Parigi, discutibile, faziosa, esaltante e l'altra, a Milano, più compatta per quanto piuttosto celebrativa...). C'era, e continua ad arricchirsi un futurismo regionalistico difforme nei risultati. Vitalissimo, però. Ma siamo a Napoli (**la città che scende**), e anche a noi tocca verificare il grado di tensione di un futurismo (napoletano o a Napoli?).

Alla fine dell'anno scorso aveva preso piede l'idea, stupendamente insana, accolta con prevedibile entusiasmo da Francesco De Sanctis, di lavorare su due binari paralleli negli anni in cui, a Napoli, **l'alta velocità del futurismo era passata da un pezzo**. Me ne aveva parlato una studiosa del nome di Silvia Zoppi che, dietro l'abbrivio di Antonella Basilico, aveva proposto al rettore dell'Università di Suor Orsola, di stringere l'obiettivo su Parisio, morto nel '65 e sulla scultura giovanile di Roehrsenn, sopravvissutogli di decenni. Sulle prime nessuno sapeva come mandare assieme le due cose. Avventatamente, fui coinvolto io: che di futurismo sillabo i titoli salienti, Marinetti e la sua band e, della peculiarità napoletana conosco le cosiddette lettere umanizzate di Cangiullo e i talvolta assai brutti dipinti di Buccafusca, da poco rimessi in auge dagli studi approfonditi di Matteo d'Ambrosio. Se eravamo concordi sul disegno a monte (rivendicare il **contributo napoletano alla vicenda futurista**), e sulle cuciture interne del progetto (l'**instaurazione di un dialogo tra fotografia e arti plastiche**); bisogna aggiungere che questo mostro a due teste è stato domato con l'arruolamento di un architetto, **ma** uomo di cultura, come Sergio Prozzillo, che da anni veste di carattere, è il caso di dire, le iniziative del nostro istituto, ed era il solo capace d'interpretare le sbornie grafiche e tipografiche futuriste: a partire appunto dal bottello, che è il cartellino messo sui vini o sui libri a indicarne il contenuto... Si trattava di cominciare a intonare anche noi un piccolo strumentario futurista – da mesi lo stavano facendo tutti, costringendo lo spettatore indulgente a immaginare un tour articolato ed esoso: dalla Rovereto di Depero alla nuova

Galleria d'Arte Moderna di Palermo: niente di meno pretenderebbe l'analisi della mappa del futurismo nelle declinazioni locali. E occorreva puntare su Napoli, fidando nei risultati di un gruppo di lavoro radunato da Enrico Crispolti per una mostra di una quindicina d'anni fa sul futurismo meridionale e, più specificamente, appoggiandosi alle ricerche assidue, lo abbiamo detto, di uno specialista come il d'Ambrosio (a lui si deve, tra l'altro, un'impegnativa messa a fuoco, a Suor Orsola, dei Circumvisionisti). Bene.

L'ARTISTA COME FOTOGRAFO

Ora, se riuscivo a radunare qualche confusa informazione sul suo gran lavoro a Napoli, e per Napoli; è vero che della militanza futurista di Giulio Parisio negli inoltrati anni 1930, non ne sapevo quasi nulla. Un poco vergognandomi ho passato alcune mattinate a istruirmi vagliando, con l'aiuto di Giulia Milanese, una minima quota di uno sterminato, diramato materiale, oggi credo interamente informatizzato; se ho potuto farlo con agio, è anche per merito di Fittipaldi che si muove disinvoltamente in questi granai della memoria – basterà richiamare la batteria di antologie da lui promosse per far brillare i temi salienti svolti dall'**artista come fotografo**: paesaggi e ritratti, innanzitutto. Ma se ci teniamo a ridosso del Futurismo partendo, come **antequem**, dal **Manifesto** del 1930; trarremo le maggiori soddisfazioni dalle foto pubblicitarie e dai fotomontaggi. Per rompere il ghiaccio, Fittipaldi m'illustrò le foto di Parisio del quarto decennio appese alle pareti dell'archivio, miracolosamente conservato nella pristina ubicazione; non capivo cosa fosse rimasto dell'empito sperimentale degli esordi in quegli scatti



Fiat Lingotto: reparto grandi presse (Torino 1935) da 'Storia d'Italia'. Annali 2. L'immagine fotografica, 1845-1945, fig. 490.

accomodati di Parisio. Mettici pure che non avevo, né ancora ho chiari gli eventuali scatti della fotografia futurista, tra fase prima e seconda; né sono sicuro vi si possano adattare gli strumenti metodologici usati, per esempio, per la pittura:

sinteticamente, qui il giudizio – scrive Claudio Marra – non può che essere uno: i rapporti tra fotografia e primo Futurismo si possono dire cattivi ma proficui... quelli intrecciati col secondo Futurismo possono al contrario essere definiti certamente buoni da un punto di vista istituzionale, ma assolutamente inutili e negativi nell'elaborazione di una diversa logica del fare arte... [31]

Nella vicenda di Parisio avevo l'impressione si fosse realizzata la scommessa di un futurismo addomesticato ma non svagato; pronto per un malinconico rimpasto pubblicitario di scatole di conserve e prodotti caseari (Leo Longanesi soleva dire **che tutte le rivoluzioni cominciano per strada e finiscono a tavola**). Pensavo: qui il Futurismo si rivela un affare stracotto (nella sua parte feroce). Un caso di avanguardia a ritroso. Mentre questi sono gli anni in cui il Fascismo si sta dotando di un assetto iconografico, che pretende chiarezza normativa e non uno spicchio di inganni ottici.

Per dire: una foto di Parisio si chiama: **Non so se mi spiego**. Rappresenta un involucro di carta che si rivolta su un fondo neutro (una battuta in forma visiva che non sarebbe dispiaciuta a Bruno Munari! ... **altre immagini degli anni trenta implicano un intento parodistico nei titoli lanciati come calembours**). Ma ora, sotto il regime, occorre essere diretti e irrefutabili come uno sparo: pena la censura o l'esilio volontario: Arturo Martini si era visto rifiutare da Mussolini la prima idea per la statua bronzea, nel Palazzo delle Poste a Napoli; mentre Morandi s'era murato nello studio a dipingere nature morte. E quando si leggono le due quartine di **Spesso il male di vivere degli Ossi di Seppia** (1922): "Spesso il male di vivere ho incontrato: era il rivo strozzato che gorgoglia, era l'incartocciarsi della foglia \ riarsa, era il cavallo stramazzato. \ Bene non seppi, fuori del prodigio \ che schiude la divina Indifferenza: \ era la statua nella sonnolenza \ del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato": viene facile, insomma, **accompagnare Montale a De Chirico**.

[31] Claudio Marra, *Fotografia e pittura. Una storia 'senza combattimento'*, Milano 1999, pp. 18 e ss (o 40-41).



Albert Renger-Patzsch Ricuperatore di calore nell'altoforno di Herrenwyk 1927 Colonia, Museum Ludwig

[32] Giulio Parisio fotografo artista 1919-1965, a cura di Stefano Fittipaldi, Napoli 2002; inoltre, *Immagini d'élite nella Napoli degli anni Trenta. I ritratti fotografici di Giulio Parisio*, con testi di Annamaria Morelli e Daniela Luigia Caglioti, Roma 1995.

[33] Giuseppe Pagano fotografo, catalogo della mostra, Roma 1979.

[34] Mi sono attenuto alla documentazione pubblicata in 'Storia d'Italia'. Annali 2 (L'immagine fotografica 1845-1945), Torino 1979, passim.

[35] Stefano Fittipaldi, in *Giulio Parisio fotografo artista 1919-1965*, catalogo della mostra a cura di Archivio Fotografico Parisio, Napoli 2002, scrive che «la produzione fotografica a partire dagli anni '50 si trasforma e la foto industriale diviene il settore dove maggiormente opera Parisio».

Quanto a me: ero andato a guardare Parisio in cerca del futurismo mentre avrei dovuto stanare, ammesso ci fosse, il 'futurismo' di Parisio. Lo feci presente al mio interlocutore che, da persona esperta del mondo, mi sorrideva con garbo. Era la prima volta che mettevo piede nell'archivio e già assegnavo donativi e misure con la solita albagia. Bene; cioè, male non essendomi neanche preoccupato di sfogliare i calibrati rilanci su Parisio piovuti in soccorso della nostra distrazione [32]. Anni fa si era tenuta a Salerno una mostra di ricognizione, per festeggiare l'ottantesimo compleanno di Antonio Ghirelli. Il catalogo pubblicato, per l'occasione, presenta un centinaio di foto perlopiù del secondo ventennio; di Parisio emerge l'allineamento ritardato, ma autonomo, alle proposizioni del manifesto della fotografia futurista, firmato da 'Tato' (il bolognese Guglielmo Sansoni); ma già allora spiccava l'inventiva del fotografo industriale: uno dei maggiori tra le due guerre e per il quale non sarebbe sprecato un riscontro con le iconografie di «Casabella» [33]. Si faccia un primissimo sondaggio nel panorama italiano: se nelle vedute delle Acciaierie di Italia di Piombino (Giovannardi, ottobre 1925), permane appena un residuo di enfasi para dannunziana nelle lingue di un fuoco saldatore (e purificatore), che fuoriesce dalle spelonche di una infernale archeologia futura (come in un dipinto cinquecentesco del Beccafumi); se nelle anonime riprese al Lingotto torinese (1935), non manca una qualche accentuazione del titanismo muscolare dei corpi degli operai alle prese con le grandi presse [34] – in entrambi i casi non siamo lontani dallo spirito espressionistico che permea la serie di Parisio dell'altoforno di Bagnoli, anni 1935-40; ebbene: nelle successive foto scattate allo stabilimento puteolano dell'Olivetti, le combinazioni lineari e la chiarezza dei rapporti formali sono cose che obbediscono alla misura dell'occhio, di chi deve fare da copilota all'architetto (in questo caso al tardo razionalismo di Luigi Cosenza). Parisio onora i patti colla ditta committente sforzandosi di sparire dietro un'impersonalità necessaria a far emergere **il modo in cui l'impresa ci parla** [35]. Non so se mi sono spiegato.

È il solito tiro alla fune tra artista e committente. Con ben altra consapevolezza (politica) dei temi legati all'universo concentrazionario dei macchinari e del lavoro umano Paolo Ricci, nella sua breve fase d'attracco al circumvisionismo, raffigura i dettagli degli apparati della centrale termica dell'Illa (1926). Ma in qualche modo, chi guardi il repertorio industriale di Parisio non tarda a scoprire

[36] Fotografia del XX secolo. Museum Ludwig Colonia, Koln 1997, passim.

un precedente negli esiti di un fotografo tedesco come Albert Renger-Patzsch (1897-1966) che, dal 1928, aveva indicato con tre pubblicazioni, (*Il Mondo è bello*; *Il cammino della tecnica*; *Lubecca*), paesaggi tematici che i Futuristi più arrabbiati avevano presentato da un ventennio! (non intendo ipotizzare l'eventualità di un aggiornamento che Parisio, per limiti di contesto e, credo, ideologici non poteva procurarsi) [36]. Fornirebbe materia per un saggio che esula di gran lunga dalla mia attrezzatura compilativa, ragionare sui moventi che collegano il Divisionismo alle ondate del Futurismo mettendosi, stavolta, **dalla parte della fotografia industriale**. Pure esercitare il rigore dell'occhio su quei nuovi fondali, abbandonati o in via di dismissione costituirà, per Parisio, un tentativo di superare il sentimento (o, meglio, il sentimentalismo) delle cartoline paesaggistiche ottocentesche.



Giulio Parisio
Altoforno

DUE GRANDI ARTISTI LOCALI?

Se li avesse riconosciuti, uno come Flaiano li avrebbe additati, dall'altro lato della strada, come dei minori interessanti. Eppure: sia Parisio sia Roehrsen hanno goduto d'una ribalta nazionale maturata sulla scorta di uno scavo serio, ma di limitata diffusione, dentro almeno due tronconi bibliografici. Una prima, soddisfacente presentazione di questo difficile lavoro spetta a mostre imperniate su temi napoletani di primo '900: diseguali nella curatela e negli esiti, ma che dovremo imparare a collegare come tempi d'una stessa pellicola. Quando, nell'estate del 1996, uno dei rivendicatori dell'ala lunga del Futurismo, Crispolti, volle unificare in catalogo una letteratura sommersa o a pelo d'acqua, non mancò di documentare, tra le altre cose, il capitolo fotografico. Di Parisio figurò, a Palazzo Reale, uno specimen rappresentativo del quarto decennio, a cominciare dagli **Ardimenti fotografici** del 1930, che sembra corretto leggere in relazione ai tagli scoscesi del russo Rodchenko: si provi a riguardare Parisio mettendolo a confronto con la fotografia **Vetro e luce** (dalle serie omonima del '28); o ancora, dell'anno



Aleksandr Rodcenko
Vetro e luce
1928



Aleksandr Rodcenko
illustrazione fotografica al libro di S. Tret'jakov
Samozveri (Autanimali)
in collaborazione con V.F. Stepanova
1926

successivo, gli **Ingranaggi** (tratto dal reportage su una fabbrica di auto del 1929). Gli stessi fotomontaggi di Parisio non sfigurano a petto delle illustrazioni fotografiche al libro per ragazzi di S.Tret'jakov **Samozveri (Auto animali)**, eseguito in collaborazione con V.F. Stepanova – se una visione sinottica della fotografia europea di primo '900 è l'unica risorsa per sfuggire ai vestiti troppo stretti di alcune scorriere erudite sul futurismo napoletano; è inutile dire che l'avvicinamento agli sperimentalismi del costruttivismo e alle analogie con le avanguardie europee a date, mi pare, accordate, consentiranno, in un catalogo ragionato che si spera imminente, una disamina meno angusta del giardinetto futuristico di Parisio –.

Per tornare a noi: almeno altri due scatti (**L'aria di caffè** del '30 e **La Lampada elettrica** dell'anno successivo) sono omaggi a Balla; ma risentono di un'attenzione particolare alle profilature delle macchine, avvicinate con attitudine deformante e antinaturalistica («noi futuristi imponiamo alla macchina di strapparsi dalla sua funzione pratica», scrivono i futuristi nel '22). Parisio non era mai stato così prossimo a Prampolini e, se si parla di Napoli, alle invenzioni garbatamente decorative, che pure dal pittore modenese sembrano discendere, di un Buccafusca [37]. Non solo per le rinnovate presenze di Parisio e Roehrssen, collocati in un contesto cronologico più congruente: la mostra di Palazzo Reale costituisce l'antefatto di quella che, sotto la direzione di Marinetta Picone Petrusa a capo di un gruppo di lavoro omogeneo (cosa rarissima per le nostre abitudini lavorative), si terrà sugli anni del Fascismo (2000) – presentata da un titolo che rivela le difficoltà di un'adesione, non pregiudiziale, ad un ventennio su cui, solo di recente si è preso a ragionare a bocce ferme e con intenzioni filologiche [38]. Qui non è possibile neanche annusare questi temi; ma si tenga conto che a Napoli, come avvertiva Giuseppe Galasso, e come ha rimesso in evidenza una studiosa come Daniela Luigia Caglioti:

la penetrazione del fascismo fu piuttosto lenta e incontrò una certa opposizione anche quando il regime si affermò pienamente. Napoli non divenne mai una delle roccheforti del fascismo, né per contributi di pensiero, né per apporto di iniziativa politica o organizzativa, e fu, anzi, un sicuro punto di riferimento dell'antifascismo italiano ed europeo.



Gerardo Dottori
Ritratto del Duce
olio su tavola, cm 106 x 101
1933
Civiche raccolte d'arte di Milano

[37] Ricorda Matteo d'Ambrosio, **Napoli, e la Campania in Futurismo e Meridione**, catalogo della mostra a cura di Enrico Crispolti, Napoli 1996, p. 303: «nei primi anni '30 il futurismo napoletano annovera tra le sue fila anche uno dei più attivi esponenti della seconda stagione della ricerca fotografica. Giulio Parisio dopo essere entrato in contatto con Marinetti dal 1928, partecipò infatti alle principali esposizioni collettive del settore, segnalandosi per l'ingegnosità delle sue opere, che spesso raggiungono sorprendenti risultati espressivi... Parisio gestì nello stesso periodo in collaborazione con Cocchia una bottega di decorazione contigua al proprio studio, da considerare come la casa d'arte futurista napoletana. I giovani futuristi della rivista 'Elettroni' lo definiranno, nel 1933, un 'eroe della luce'».

[38] **Gli anni difficili. Arte a Napoli dal 1920 al 1945**, catalogo della mostra a cura di Mariantonietta Picone Petrusa, Napoli 2000.

Fascismo a parte si vide, nell'occasione, una sorta di breve sottomostra su Parisio dentro cui, piuttosto che non la celebre foto delle **Monachine al convento** (1930), verosimile antefatto della pubblicità del caffè Paulista con i pupazzi conici di Caballero e Carmencita (Armando Testa); io guarderei la serie di esterni abruzzesi dove il fotografo, che ancora non ha entrambi i piedi nel Futurismo, dispiega una formidabile conoscenza del paesaggismo coevo; se si aggiunge che il pescarese Francesco Paolo Michetti, anch'egli fotografo, morirà addirittura nel 1929 (!), cominciano a chiarirsi, negli orientamenti di gusto del giovane Parisio, l'accuratezza e la letterarietà dei riferimenti – in quegli anni l'inevitabile confronto con la pittura determina, in molte immagini pubblicate, per es. sulla rivista torinese 'La Fotografia Artistica', un contraccollo di verismo arricchito, o inquinato, da iniezioni massicce di tono simbolista, più o meno orecchiato dalla Francia o dai paesi fiamminghi –.

Quanto all'argomento dei rapporti con la committenza di regime il numero cospicuo di fotografie sembra esaurire ogni residua sfumatura chiaroscurale; vi fu, da parte di Parisio, una piena adesione (stavo per scrivere aderenza), che non si risolse mai in un soggiacimento cortigiano. Non esiste o, almeno io non conosco nella produzione di Parisio uno scatto che pareggi la spericolata compiacenza di certi ritratti 'aerei' del Duce dallo zigomo profilato, smontato e rimontato da una complessa intersezione di fasci luminosi. Qui mostro un dipinto, d'altronde non spregevole, di Gerardo Dottori, firmato nell'undicesimo anno dell'era fascista (e acquisito in quello stesso 1933 dalle collezioni milanesi). Presumo che nel caso di Parisio il sottofondo ironico, (velatamente malinconico) dei fotomontaggi di non sia la retrospezione di un sentimento contemporaneo; anche il significato antifrastrico che assumono certi moniti fascisti, una volta fotografati su casolari desolati, come nelle periferie di Sironi, non vadano esattamente in una direzione di totale acquiescenza. D'altronde le discrete deviazioni di Parisio (e di Guglielmo Roehrssen) finiranno per allinearsi in un discorso figurativo a reti unificate. Anche a Napoli le istanze di ritorno all'ordine fecero da collante delle iconografie di regime – ma quale dipinto futurista è in grado di pareggiare la chiarezza, rispettosa del Passato artistico italico, che impronta le formelle bronzee del portale del Palazzo della Provincia? –. Nonostante il livello dei saggi in catalogo e la rarità del materiale illustrativo radunato dalla Picone per la mostra del 2000; resta da chiarire il senso dell'ansa

[39] Antonella Basilico, *Il volto decorato dell'architettura. Napoli 1930-1940, Napoli 2009*.

futurista quando, nel secondo ventennio, anche a Napoli ripeto, gli entusiasmi dei blocchi di partenza s'impantanano in una stasi derivativa; che altri definirebbe una poetica irreggimentata o, per spendere subito un ossimoro suggeritomi dalla Zoppi: **un futurismo d'accademia**. Per Roerhssen: la partita è destinata a riaprirsi grazie al libro di Antonella Basilico, che ha valutato il rapporto di mutuo soccorso, di assodata tradizione, tra scultori, artigiani e costruttori. Come a dire il 'volto decorato dell'architettura' [39].

CINQUE SILURI FUTURISTI

Da piccoli tutti siamo stati futuristi; poi si cresce, si lavora, si rientra nei ranghi, ci s'incanaglisce e, magari, qualcuno finisce per calmarsi; allora, per parafrasare chi lo diceva dei poeti: da giovani sono stati tutti futuristi: poi a dichiararsi tali rimangono i cretini e i futuristi veri. Si può apprezzare lo sforzo di Balla nel suggerire la tensione del moto, i colpi dell'archetto sul violino, il ritmo del cane scodinzolante, i passi dello stivaletto, le rifrazioni e le compenetrazioni (che ad Arcangeli avevano addirittura evocato ricordi di giochi d'infanzia un poco scemi); ma è dinanzi al silenzio condiviso, da Antico Maestro, di una **Natura morta** di Morandi che dialogano Steiner e Marcello, nel film **La Dolce Vita** (1960). Cosa volete m'importi d'una bagarre giovanile; anzi, giovanilistica e piazzaiola, se non mi regge più il fisico per certe bevute, né credo ai proclami ed alla voglia di stupire nessuno?

Certo: ad alcuni degli uomini nati negli anni 1920; quelli cresciuti a pane e disincanto, affinato sul giovane Sartre e su **Lo Straniero** di Camus; a chiedergli del Futurismo sarebbero scattate,

se non queste gravi limitazioni, facce neghittose o vaghe; chi si ricordava dei plurimi talenti di Emilio Buccafusca: giornalista, rocciatore e pittore degli anni 1930? Chi ricordava le sculture di Roehrssen? E Parisio sarà stato pure un futurista intelligentemente ritardatario; ma fama e quattrini gli provennero dai ritratti di imprenditori e debuttanti in stola di volpe: come se, a mezzo secolo di distanza, fossero rimasti in vigore gli stessi codici internazionali, rituali e trucchi del mestiere dei Tissot, dei Sargent e dei Sorolla: il braccio che corre parallelo ai fianchi, assecondato dai replicati paludamenti delle vesti; il volto accarezzato dalla luce dall'alto (come nella iconografia della Garbo). Ma è anche riguardando quei ritratti, più tardi impostati soprattutto sulla falsariga di quelli di Elio Luxardo; è dinanzi a quei ritratti che fu scritto allora e, oggi, magari, si potrebbe provare a riscrivere, con le scansioni d'una fiction, ma con i vecchi stilemi, il romanzo di Napoli tra le due guerre...

Non so se il futurismo meridionale sia stato un fuoco di paglia. L'ennesima incarnazione del Ritardo congenito che connota, dagli anni post – unitari, il graduale devolversi delle arti figurative del Mezzogiorno. Ancora venti o trent'anni fa era questa la versione, diciamo così, ufficiale. Io andrei più cauto. Quanto alla 'fase seconda' del movimento: vi furono coinvolgimenti e intransigenze ideologiche che hanno avuto un peso e, alla lunga, non avrebbero favorito una disamina serena; ugualmente hanno contato, nella valutazione del fenomeno, il livello diseguale dei futurismi regionali e, com'è ovvio, **parecchia cattiva pittura (e scultura)**. Sotto la voce Futurismo ha finito per radunarsi una quantità di paccottiglia che, ogni tanto, rispunta fuori – e non sembra il caso di scomodarsi se non per ripetersi le raccomandazioni di Croce: che ci vuole una cautela di pensiero e, aggiungerei, **di occhio** –. Certo, a Napoli il futurismo non divenne popolare, fuori delle poche occasioni di costume; né valse a stornare da un proverbiale cattivo gusto quel collezionismo da sala d'aspetto notarile, che ha contribuito a congelare per decenni le formule del tardo '800. Nessun disegno di Cangiullo o dipinto di Buccafusca si permuterebbe, nel sottobosco degli antiquari, con un Pratella o un disegnetto di Scoppetta. Né i cosiddetti 'circumvisionisti', innamorati della particolare morfologia di Capri e delle vedute prese dall'alto del Golfo, pareggeranno mai lo strapotere degli ultimi epigoni di Morelli. Né ci furono pacifiche convivenze. Vale lo stesso, ma con le suddette aggravanti ideologiche, per il discorso sul secondo (o terzo futurismo).

Si rileggano le interviste contenute in un dossier napoletano di quarant'anni orsono: quando gli studi sul Futurismo erano valutati con un certo sospetto e, paradossalmente, li si affrontava con l'attenzione univoca riservata, di solito, alle vere passioni. Sentiamo, per esempio, Paolo Ricci:

intorno al '30 avviene una cosa che si può definire la più importante che sia avvenuta a Napoli in questi ultimi tempi, voglio dire la formazione di un gruppo di cultura veramente moderna... C'era un gruppo ufficiale futurista, che noi naturalmente disprezzavamo, perché avevamo la coscienza delle cose e quindi sapevamo che il futurismo, a quel punto lì, sia ben chiaro, era una buffonata. I Prampolini, i Farfa, i Fillia, questi tipi che stanno ritornando in giro per una manovra mercantile, anche se sono dei pessimi pittori, noi li disistimavamo e facevamo tutto il possibile per differenziarci. Tuttavia noi ci collegammo al gruppetto futurista napoletano, per ragioni di opportunità politica, perché sia io che d'Ambrosio che Peirce, essendo dei comunisti e non avendo nessuna possibilità di collegarci alla strutturazione delle arti delle mostre italiane, potevamo farlo solo attraverso questi gruppi. E siccome quei tardo futuristi erano in fondo ingenui, accoglievano tutti, senza nessuna capacità di valutazione critica, nel proprio seno. Il gruppo ufficiale futurista era composto da tipi come Cocchia, Pepe Diaz, Lepore, e non mi ricordo chi altro.

Renato Barisani ricarica l'orologio dal secondo dopoguerra: «secondo me il movimento moderno a Napoli è incominciato nel 1950 con la costituzione del gruppo astratto-concreto napoletano del quale facevo parte insieme a De Fusco, Tatafiore e Venditti». E più oltre un elegante artefice di composizioni di gusto informale come Domenico Spinosa: «io penso che (il movimento moderno) possa farsi risalire al '60, fermo restando che un rinnovamento si era già verificato negli anni '57-'60...». D'altronde, anche la scultura futurista a Napoli non la vuole nessuno. Roehrssen e la sua militanza nelle ultime avanguardie sarebbero stati cancellati da altri nomi: primo fra tutti quello del messinese Augusto Perez, nato nel 1929 e pronto a esordire negli anni '50, auspice la scorta autorevole di Pratolini, lo stesso Ricci,

Causa e soprattutto Brandi, da Perez conosciuto nel 1958 [40]. È «con Perez, che nasce la scultura moderna a Napoli»: sottintendendo più un vuoto, che uno stacco da un passato che non si vede più tanto bene o, forse, non si vuol vedere.

Alcuni anni fa, in un'operazione editoriale ciclopica e discontinua si provò, tra le altre cose, a ragionare del continente sconosciuto del '900 meridionale: del quale occorreva provvedere una mappa divulgativa. Una studiosa sensibile, e dagli interessi non angusti, Antonella Fusco ritenne necessario introdurre il discorso, con una premessa metodologica da tenere a mente mentre ci stiamo calando, dall'angolazione bipartita di uno scultore e di un fotografo, nella camera di scoppio del futurismo napoletano:

La storia del Novecento pittorico meridionale – nota la Fusco – è una storia gattopardesca, fatta da artisti che si guardano costantemente indietro, nell'angoscia di dover offrire la prova di essere moderni, di non essere rimasti 'arretrati', nella frustrazione di aver perso definitivamente – soprattutto per quanto riguarda i napoletani, con cui pure abbiamo cercato di non identificare tutti i meridionali – il ruolo di centro di produzione, di proposta autonoma di linguaggi. È, contemporaneamente, una storia di individui, di 'terrificanti insularità dell'animo', di mancanza di collegamento, di mancanza di mercato e di collezionisti illuminati, di assenza quasi totale dalle grandi esposizioni nazionali. Alla lunga tutto questo genera l'oblio. [41]

È questo il parere di chi ha frequentato i libri e ha fatto in tempo a cogliere le parole di alcuni dei polemisti di quegli anni... serbandone la nettezza e l'onestà intellettuale; ma, avendo un'età diversa, non è implicato e impacciato nella coda di quei fatti. È un teste indiretto: pronto, perciò, a fornire un rendiconto asciutto. Ma sottraendosi al ricatto d'una filologia onnicomprensiva e appiattente, non abbia abdicato al dovere di giudicare. Boccioni, meridionale di nascita e forestiero di cultura, è lesto a concedere, a futurista **Narrenschiff** varata, che: «questi artisti hanno delle serie intenzioni di

[40] Augusto Perez. *Opere 1891-1991*, catalogo della mostra, Napoli 1992.

[41] Maria Antonella Fusco, *La pittura del primo Novecento nel Meridione (1900-1945)*, in 'La pittura in Italia. Il primo Novecento', Milano 1991, pp. 567-616.

rinnovamento, per quanto i loro sforzi rimangano ancora soffocati da tradizionali abitudini, dovute forse all'ambiente napoletano... bisogna però confessare che la lotta per un serio rinnovamento artistico a Napoli è quasi insostenibile... l'indifferenza del pubblico, l'ignoranza degli artisti, il camorristico silenzio della stampa, la potenza occulta dell'affarismo interessato all'arte... sono tali, laggiù, da scoraggiare i più arditi» [42]. All'interno di operazioni slegate e slogate, lungo vicoli ciechi o tratte che non ramificano, a Napoli, ieri come oggi, si lavora fortunatamente: contro uno sfondo orchestrale che procede per conto suo, senza assecondare o contraccambiare, le volate dei solisti. La conta degli sforzi irrelati dovrebbe cominciare almeno da un gallerista attento come Giuseppe Sprovieri che, nel maggio 1914, a guerra imminente, metteva insieme in via dei Mille 16: una cospicua antologia di Boccioni, di Severini e Soffici e ancora Carrà e almeno un dipinto di Russolo. Insomma qualcosa poteva muoversi a chi avesse occhi e genio – anche se è da condividere lo scetticismo sull'onda napoletana di tali iniziative. Quanto a Cangiullo, che si suole additare come l'unica voce importante del futurismo nostro, se ne allontanò nel 1924 (ma avrebbe detto: «sì, dal 1912, c'è molta Napoli nel futurismo»).

Anche a Napoli, dunque, sia il **Futurismo**. Ma tenuto alto, come una nota prolungata, negli anni 1930 quando, nel resto d'Italia, ci si è ormai svincolati dagli schiamazzi delle avanguardie e gli artisti si dicono insofferenti alle componenti di vitalismo becerò che, tra proclami e sputi, avevano animato gli esordi del movimento (ma anche aggiornamenti e lavoro serio nella solitudine di Boccioni e in quel carosello di sperimentazioni che è il **Codice di Perelà**). Questo dicono, in opposizione e largo affrancamento da quelle stagioni di manifesti, le storie adulte di De Chirico o Morandi (il cui carattere lo rendeva incompatibile a qualsiasi recita frenetica). Ora, s'è scritto di 'predisposizione genetica di Napoli al futurismo'; si è argomentato delle 'due facce di Napoli come suscettibile al massimo tradizionalismo conservatore e di innovazione rivoluzionaria'. La città futurista e passatista. È stato ricordato, in un saggio ormai trentennale che: «a scuotere la situazione, ma solo in parte – precisa la Fusco – giunse a Napoli nel corso degli anni Dieci il movimento futurista. E grande rilievo ebbe l'adesione al futurismo: non tanto per i suoi esponenti locali, **perché l'unico di rilievo fu Francesco Cangiullo, ma perché la città era in qualche modo predisposta a provocazioni complessive, da poter presto etichettare però come**

[42] M. D'Ambrosio, *Napoli, e la Campania*, in *Futurismo e Meridione*, a cura di Enrico Crispolti, cit., Napoli 1996, p. 301.

'follie', e in quanto tali riassorbite nel suo corpo; e non a caso il più convinto tifoso della serata futurista al Mercadante il 20 aprile del 1910 fu Vincenzo Gemito; che i napoletani avevano meglio conosciuto durante il lungo periodo di alienazione che lo aveva tenuto chiuso in casa fino al 1909 (e del quale le 'gesta' venivano raccontate in tutta la città), di quanto non lo avessero apprezzato durante tutto il lungo e prolifico periodo precedente» [43] (i corsivi sono miei).

Non fu propriamente Gemito colui che avrebbe potuto fare da traghettatore o, per dir così, in maniera aggiornata: da testimonial del genio futurista. Io raccoglierei, piuttosto, il suggerimento di Paolo Ricci in pro di Raffaele Viviani, attore, commediografo e poligrafo, nato nel 1888:

Fin dagli anni Trenta – ha commentato Carlo Bernari – Paolo Ricci, allora appena congedato dal servizio di leva, si trovò a combattere tra due ordini di problemi: l'avanguardia, da una parte, col manifesto dell'UDA (Unione distruttivisti attivisti) firmato assieme a Peirce e al sottoscritto, in cui si vaticinava la morte, anzi la distruzione delle arti belle; e dall'altra la tradizione culturale che lo sollecitava invece alla salvazione delle espressioni più autentiche della sfera artistica. Ebbene, in questa duplice alternanza, fra due tensioni estetiche, Ricci scoprì la funzione catalizzatrice di Raffaele Viviani; perché riusciva a far convivere le spinte più avanzate delle esperienze avanguardistiche europee, con tutto il retroterra culturale che si veniva condensando nel suo teatro come nella sua poesia; e che solo incalliti provinciali lotti potevano ancora considerare provinciali, anzi angustamente municipali, di fronte alle più spericolate avventure teatrali, più spettacolari, perché cosmopolite. [44]

In un libro piuttosto raro, **Novelle del Varietà** (1938) Cangiullo testimonia del suo incontro con Viviani in visita alla mostra futurista presso Sprovieri in via dei Mille. È la tarda primavera del 1912:

Viviani capitò in quel tramonto di maggio nella sala sgargiante e gremita, elettrizzata e

[43] Maria Antonella Fusco, **L'arte (1860-1970)**, in Giuseppe Galasso (a cura di), Napoli, Bari 1987, pp. 455-456.

[44] C. Bernari in P. Ricci, **Ritorno a Viviani**, Roma 1979, p. 9.

calda, quando Marinetti, Balla, Depero e Sprovieri declamavano Piedigrotta e il sottoscritto autore, pestava al piano dei ritornelli etnici (sic) e intorno si sbrigliava l'ironia della musica giapponese... Lo spettatore più entusiasta e più autorevole di quel pomeriggio fu Raffaele Viviani, che individuato di colpo dai futuristi e dal pubblico, fu quindi invitato e costretto a prodursi in alcune di quelle ricostruzioni e ricreazioni così tipiche e pregne di succo caratteristico in cui si doppiano e si amalgamano l'attore e l'autore; si moltiplica il primo e di questo l'altro si trasforma a complemento, in una maniera inimitabile, che a suo tempo fu edita per la prima volta attraverso il singolarissimo temperamento di uno degli artisti più complessi del nostro tempo. [45]

Chi meglio avrebbe potuto saldare le spinte bulimiche dell'avanguardia con il serbatoio sempre rivitalizzato, perché costantemente rivisitato, della Memoria? A Napoli, fisiologicamente o per contratto, l'acuzie del Futurismo si accende, subito disperdendosi e ammorbidendosi... nelle occasioni di festa. Cos'è la serie di foto di Parisio delle luminarie di Piedigrotta se non la registrazione di un api-ce (transeunte) del Futurismo nelle arti applicate? E oggi, settembre 2009, negli irredimibili frangenti di questa città in discesa si legge, addirittura, di una **Piedigrotta Futurista**: accompagnata da carri dedicati rispettivamente a Marinetti o alle invenzioni di Cangiullo; e, però, Viviani assente, c'è sempre Totò che: dopo aver invaso, come ogni estate, i palinsesti televisivi; è sempre lì a fare da testimonial di un'avanguardia che, non più **futuristica**, nei voti degli organizzatori si spera almeno che riesca di soddisfacente ricaduta **turistica**. A modo suo, Totò futurista... ci può stare. Ma intanto, sul carro della municipalità Fuorigrotta-Bagnoli, dal titolo: **Dinamismo e scultura di... una serata futurista**, oltre a tre sculture di Roehrsen, è salita la cartapesta di un'altra maschera, Charlot: «in omaggio a Charlie Chaplin, in fondo anche lui una marionetta del futuro», scrive un'ormai pazientissima e ammirabile Stella Cervasio dalle trincee di 'Repubblica' [46]. Non di Futurismo si tratta ma, semmai, di effimero barocco (con rispetto parlando).

Sia, comunque, il futurismo (qui ridotto alla minuscola) a Napoli e, oggi, nelle celebra-

[45] La pagina è citata e commentata da Paolo Ricci, **Ritorno a Viviani**, Roma 1979, p. 32.

[46] Stella Cervasio, **Piedigrotta Futurista**, in 'La Repubblica', 2 settembre 2009, p. VIII.



Renato Di Bosso
Pilota stratosferico
legno dipinto, h 116
1938
collezione privata

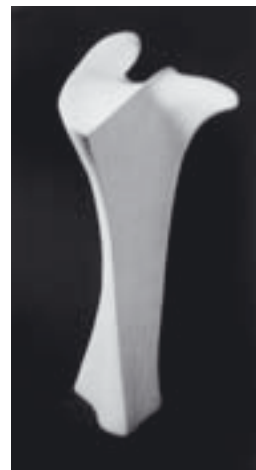
zioni del centenario, esemplificato intorno ad un mannello di gessi fragili e stupendi di Roehrsen che, ad una veduta panoramica del contesto locale tra le due guerre, rivendicano una solitudine (plastica) che occorrerebbe lenire un poco. Io le ho viste e non ho trovato confronti tra i napoletani. Solo Renato Di Bosso e il fiorentino Thayhat sono altrettanto stilizzati senza perdere di un punto in incisività. Intendiamoci: sembra paradossale collocarsi da un'angolazione così particolare e, marginale, quando la traiettoria della scultura del '900 non è un argomento di facile svolgimento e meno che mai partendo dalle premesse esigenti e autorevolissime del genio di Boccioni. Nel 1981 una studiosa americana come Rosalind Krauss nota che: «Data la natura statica dell'oggetto scultoreo, si sarebbe potuto credere che la scultura fosse l'ultimo dei medium usati per rappresentare il dispiegamento del tempo nel movimento...» [47]. In una fortunata storia dell'arte italiana (uscita a Parigi nel 1982), si legge che:

la scultura non si avvantaggiò né delle ricerche di Boccioni, né delle esperienze plastiche di Modigliani. Durante il lungo periodo che va dal 1920 al 1945, in cui poco c'è di notevole, si formano artisti del bronzo come Giacomo Manzù... e soprattutto Marino Marini... Citeremo ancora Umberto Mastroianni... di spirito cubista; il bolognese Minguzzi... Marcello Mascherini... e fra gli speculatori delle forme 'astratte' e delle masse lisce, Andrea Viani. [48]

Sei nomi per quasi 25 anni sembrano pochini anche per la panoramica di André Chastel. D'altronde non conosco, e mi piacerebbe conoscere le sorti critiche della scultura italiana moderna, e del Futurismo, fuori d'Italia – per esempio in America ; tanto varrebbe cominciare ad appuntarsi le date d'ingresso nei musei americani dei pezzi di Boccioni e di quelli, poco più tardi, di Giacometti –. Però non è un caso che in **Sabrina** di Billy Wilder (1954): alla fine del film, sullo sfondo dello studio di Linus Larrabee (interpretato da Humphrey Bogart) s'intraveda un **Cavaliere** in bronzo di Marino (che in una versione più grande, andava a insediarsi nella terrazza sulla laguna nella casa veneziana di Peggy Guggenheim). Questo vuol dire che, all'epoca, nel borsino americano del chi sale e chi scende: i futuristi erano già fuori mercato.

[47] Rosalind Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art (1981)*, ed. cons. Milano 1998.

[48] A. Chastel, *Storia dell'arte italiana*, Milano 1982, pp. 617-619.



Ernesto Thayhat
Violinista
gesso
1927
Roma, collezione C.L. Michaelhelles-Seeber

[49] Cfr. i dati biografici (con bibl. precedente), in *Futurismo 1909-1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura*, catalogo della mostra a cura di Enrico Crispolti, Roma 2001, rispettivamente a pp. 582 (Di Bosso) e 594 (Thayhat).

Nel momento di tentare un cauta riconsiderazione anche dell'allineamento futurista di Roehrsen converrà muovere dall'esame di un'opera singola per allargarsi a comprendere le cinque principali di quello speciale momento che, di recente, gli ha procurato una qualche menzione nelle trattazioni dedicate al Futurismo e all'arte del ventennio. Difesi da titoli anche fortemente programmatici, esse sono: il **Vortice** del 1931; **La Sciatrice** '32; **Il Volo** '33; il **Motociclista e l'Annunciazione**, entrambi del 1934 e il gesso originale, nel 1935, tredicesimo dell'era fascista, di **Africa te teneo** (che ricalca lo scultore marchigiano Sante Monachesi e non manca d'ironia nel modo in cui gli stilemi futuristi animano e alleggeriscono ciò che resta, in buona sostanza, un cartello propagandistico). Il superamento di certo estetismo alla Bistolfi, (che i futuristi avevano comprensibilmente contestato), riguadagna forme aerodinamiche che, nell'avarò rendiconto della scultura futurista, trovano un confronto nelle opere di Renato Di Bosso (alias Renato Righetti, nato nel 1905 e morto nel 1982) e di Thayhat (Ernesto Michaelhelles, morto nel 1959) [49]. I capolavori di Roehrsen: politi come delfini, sottomarini o mini siluri atomici avrebbero potuto costituire, nel quadro della scultura locale, un incremento tematico ed espressivo, sempre ammesso che a Napoli esistesse la volontà di superare i dati di un naturalismo ormai sospetto. Così non è stato. Inutile dolersi. Ma queste sculture di Roehrsen figurarono, tra l'altro, alla rassegna sul ventennio (Napoli 2000), una delle più originali iniziative capitate qui da noi, e risparmiate dalla schiuma montante di iniziative sul Barocco: fuochi fatui in via, è ormai sperabile, di remissione.

Chissà se i non folti visitatori di quella mostra intelligente abbiano riconosciuto nell'**Annunciazione** di Roehrsen (1934) uno dei lampi degli inoltrati anni 1930; se va sottolineato che si tratta di uno dei culmini della scultura napoletana durante il ventennio è per l'attenzione discontinua, e la bibliografia non meno oscillante che ne hanno scortato e incanalato le vicende nell'alveo della rivendicazione, anche a fini commerciali, del 'secondo' futurismo – ammesso che queste etichette abbiano un senso (pro) positivo –. Il gesso, che insinua un'impressione monumentale a dispetto delle dimensioni (71 x 32 x 22), ha fatto, come abbiamo detto, capolino in diverse mostre - alcune coraggiose, altre di fiato corto -; sebbene io dubiti che il numero di ribalte abbia raddrizzato la discussione sul valore effettivo dei vari futurismi locali. Certo, **l'Annunciazione** resta un lavoro sorprendente e singolare. Sorprendente:

perché nulla nel placido decorso ottocentesco delle vicende della scultura nella prima metà del secolo, poteva far presagire un simile exploit; singolare: perché lo stile metricamente anomalo e ricco di cesure, funziona superbamente, a dispetto di ogni previsione, affinché si compia, nel migliore dei modi, diciamo così, il soggetto meno futurista del mondo – e qui l'annuncio a Maria diventa pretesto per l'ennesimo esercizio di stile sul tema del volo [50]. Non molti lo hanno scritto. Ma in questo apice di Roehrssen si deve riconoscere, nel 1934, un esempio non malo di arte sacra contemporanea. Della conoscenza di questo pezzo di Roehrssen si sarebbe potuto giovare, magari, lo stesso Federico Zeri che, nel congedo del libro cinquecentesco, **Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione Pulzone da Gaeta** (1957), lamenta la scomparsa di manufatti devozionali tradotti in un linguaggio che non si limitasse a rivedere lo stile sacro normativo di un Angelico alla luce di Morelli o di Roberto Ferruzzi – ma qui il confronto con le iconografie canoniche si fa delicato e da analizzare singolarmente: alla settima Biennale d'Arte Sacra contemporanea, tenutasi tra il 1966 e il '67, nelle sedi di Bologna Milano e Roma, Antonio Berti, nel misurarsi con il tema dell'Annunciazione pubblica, fuori concorso, un bronzetto elaborato sino alla speciosità nel quale la posa della Vergine, il capo appoggiato sul davanzale, segna un adattamento incongruo e, nondimeno, felice, dalla Visione di Sant'Elena del Veronese [51]. Conservo il ricordo di una visita alle Raccolte Vaticane d'Arte Sacra, credo a fine anni '70; a distanza di trent'anni non mi viene in mente un pezzo che sia uno eccettuato, sempre che non l'abbia sognata, una breve natura morta di Morandi. In quegli oggetti strausati, visti come per la prima volta, credo mi si rivelasse l'unica epifania dopo lunghe sale di cattiva pittura astratta o realistica; e che quello fosse l'unico dipinto religioso tra centinaia di tentativi di nominare il nome di Dio – [52].

Cominciare a chiedersi cosa significhi questo singolare prodotto di Roehrssen nel quadro della scultura italiana equivale ad annettersi una primissima scelta di nomi. Vorrei citare le terrecotte antichizzanti di Martini (l'epos dell'**Uomo che beve**, memore degli ospiti sfortunati del pompeiano Orto dei fuggiaschi; o il **Ragazzo seduto** e la **Donna alla finestra**): opere che avrebbero smosso Argan nel 1947: «Martini ci ha fatto riabituare alla scultura»; ma i migliori anni di Roehrssen intercettano la prima maturità di Antonietta Raphael e coincidono con le maturazioni di Marini e Manzù, orbitanti tra Roma e



Antonio Berti
Annunciazione
bronzo
1954
collezione privata



Paolo Veronese
Visione di Sant'Elena
Londra, National Gallery

Milano; il Roehrssen migliore è contemporaneo di Mino Rosso e coesiste con le 'percosse del vero' delle maioliche di Leoncillo... Fuori dagli orti del realismo, l'anno 1934 è quello della 'Scultura n. 12' in gesso, di Fausto Melotti, che veniva da Rovereto (come Depero). E gli anni '30 conoscono le strutture corrose e informali della scultura di Paganin e di Agenore Fabbri... In una compagnia così eteroclita, e accostato ad una mappa che non prevede il Meridione, il gruppo dell'**Annunciazione** starà bene soprattutto vicino ad un nome e ad una circostanza di spinta: come si sarà capito, nessun altri che Martini, giunto a Napoli nel 1931. E del soggiorno dello scultore trevigiano, Roehrssen ha offerto, negli anni centrali del fascismo, una delle interpretazioni più autonome – non sbaglierebbe chi additasse nell'**Annunciazione** l'unico pezzo autenticamente martiniano della situazione napoletana tra le due guerre –.

So bene che, d'acchito, il confronto tra Roehrssen e l'**Annunciazione** in pietra di Vicenza (1933) della Civiche raccolte di Milano rischi di disorientare sul piano della qualità. Nel caso di Martini, credo poco significativi i rinvii alle pitture pompeiane della Villa dei Misteri (d'altronde il gesto famoso della donna che alza il velo è riecheggiato anche nel dipinto di Giovanni Brancaccio della **Vestizione**). A Napoli i riporti dall'Antico potevano stratificarsi sulla base di un'esperienza di fonti non sempre così scontate: chi ha familiarità con le opere di Saverio Gatto riconoscerà, nella terracotta policroma della **Pompeiana**, piuttosto un omaggio alle sculture di Tanagra, come aveva intuito, nel 1930 Sergio Ortolani... Per tornare alle due **Annunciazioni**: per Martini e per Roehrssen il problema era risolvere in un tempo due momenti successivi. Mentre l'angelo martiniano si avvinghia in basso, come un serpente o un ramo d'edera – nessuno prima aveva inscenato le Scritture così, nessuno in seguito –. Più convenzionale la soluzione di Roehrssen che, per questo dialogo, adotta (in modo credo casuale) una soluzione che si riconosce nella seconda redazione del **San Matteo e l'angelo** del Caravaggio per la chiesa di San Luigi dei Francesi (1601). Assolutamente stravolgente, ripeto, la versione di Martini che, non a caso, nei 'colloqui' definiva la scultura: «opera molto importante della mia vita».

Per rendersi conto del tipo di accoglienza che dovettero ricevere, sul mercato napoletano, le invenzioni di Roehrssen bisognerebbe recarsi al secondo piano del palazzo di Piazza Trieste e

[50] Laura Lombardi, **Arte Sacra**, in *La cultura europea di Libero Andreotti. Da Rodin a Martini*, catalogo della mostra a cura di Silvia Lucchesi e Claudio Pizzorusso, Silvana Editoriale, Firenze 2000, pp. 132-155.

[51] 7° biennale nazionale d'arte sacra contemporanea, Premio Federico Motta Editore, catalogo della mostra, Bologna – Milano – Roma 1966-1967, n.22.

[52] L'argomento è ovviamente vastissimo e di attualità impegnativa. Si legga, intanto, Pia Vivarelli, **Dibattito sull'arte sacra in Italia nel primo Novecento**, in *E 42. Utopia e scenario del regime. II. Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, catalogo della mostra a cura di Maurizio Calvesi, Enrico Guidono, Simonetta Lux, Venezia 1987, pp. 249-260.

Trento, calibrando la visita sui nuclei sparsi di scultura custoditi al Circolo Artistico Politecnico: sia che si tratti dei bronzetti di Saverio Gatto (1877-1962), pur nobilissimi o, come si sarebbe detto un tempo, di squisita fattura (calabrese come Boccioni, era stato allievo di d'Orsi e di Michele Cammarano, esordendo nelle prime stagioni futuriste); sia che si tratti di moderati contraccolpi naturalistici, capaci di spuntare una discreta fortuna commerciale (la **Donna dormiente** di De Luca del 1927); o delle operette di Vincenzo Puchetti, di Gaetano Chiaromonte o di Giovanni De Martino; ebbene: si capisce che rimaneva forte l'eco di temi alla Gemito o alla D'Orsi appena aggiornati e, semmai, semplificati nelle patine del bronzo, per una minore perizia tecnica [53]. Aveva ragione Raffaello Causa quando, in un dimenticato saggio sullo scultore Raffaele Uccella, 1884-1920, in rapporto con i circoli vociani riunitisi intorno alla rivista «La Diana» fondata da Gherardo Marone, e pubblicata dal 1915 al '17; poteva scrivere:

alle tante responsabilità da inferire ad una condizione storica fallimentare, quale quella degli ultimi cinquant'anni di vita culturale napoletana, aggiungiamo ancora quest'ultima, anche se marginale, di per sé modesta nei limiti e nel significato: vogliamo dire del silenzio, dell'oblio immeritato, almeno a valutarlo così fitto ed impenetrabile, che è calato sulla plastica locale della generazione passata. Questa scultura ha vissuto soltanto l'ora effimera della cronaca, o tutt'al più l'attimo retorico della celebrazione, e poi è caduta nel nulla, senza che degli artisti sopravvivesse un sufficiente bagaglio di notizie, un corredo documentario, una aneddotica più circostanziata... Perché appare ancora abbastanza fitta di nomi la scultura napoletana sui primo del '900, questo vivaio germinato all'Accademia di Belle Arti sotto lo stimolo organizzativamente valido del Morelli, e per l'impegno tutto sommato positivo, non fosse altro che sul piano del mestiere, del travagliatissimo percorso di Achille d'Orsi (morto nel 1929, nda). È vero che lo spirito conservatore al quale si ispirava la fatica di quegli artisti veniva ad opporsi ad ogni innovazione del linguaggio, è anche vero che Gemito o d'Orsi, per non dire di Jerace morto nel '37 e di Renda, scomparso l'anno dopo, vivevano ed operavano in contemporanea con un Brancusi o con un Lipchitz, o con Arturo Martini o addirittura con

[53] La Raccolta d'Arte del Circolo Artistico Politecnico di Napoli. Museo Giuseppe Caravita Principe di Sirignano, Napoli 1991.

Manzù; ma l'ora e la stagione non sono sempre le stesse quando mutano paralleli geografici e storici, e quindi, com'è difficile trovar giustificazioni, così è anche inutile de terminare delle colpe. Questa era Napoli. E tuttavia è curioso dover constatare che la polemica denigratoria non muoveva dalle nuove classi artistiche – da Gatti, da Veroli o da Tizzano – era invece fenomeno più ampio, che affondava le sue radici nel disinteresse – tanto esplicito quanto incomprensibile – di quella classe di collezionisti ed amatori, giornalisti, conoscitori e ' gente di cultura', che invece riusciva ancora ad entusiasinarsi – e chissà mai in grazia di quale estetica! – degli equivalenti offerti dalla pittura napoletana degli stessi anni, tante volte di qualità ancora più scadente. Così che riesce molto difficile spiegarsi se non proprio le fortune, almeno l'indubbio riconoscimento tributato ad un Postiglione figlio, a un De Lisio, ad un Irolli e a tanti altri pitturasti 'entre deux guerres', ben altrimenti meritevoli della trascuranza o del rogo. Ché tra le statue soprarmobile di un Milanese o di un Renda, e le tavolettine cielo – sole – mare dei tanti epigoni di questo romanticismo folcloristico nostrano, non c'è dubbio andrebbe fatta grazia alle prime e non alle seconde... [54]

Vive, Roehrssen, nel quadro articolato, variamente sollecitante, della Napoli del ventennio; si spende tra sperimentazioni private; ma si allinea moderatamente, ristudiando l'antico o, addirittura, il tardo barocco delle statue del Laterano, quando si tratta di partecipare alle imprese pubbliche, che si moltiplicarono nella codificazione mussoliniana (per gli scultori tra le guerre è urgente una schedatura degli insiemi celebrativi campani) [55]. Alle commissioni di carattere memoriale (si pensi al monumento progettato da Marcello Canino per Aurelio Padovani in piazza Santa Maria degli Angeli, poi distrutto), Roehrssen alternò lavori privati di più modesto formato, ma non meno ambiziosi, che gli consentissero di saggiare tematiche di gesti sportivi, motociclisti, sciatori, velisti e altre dinamiche d'acqua e terra che, alla fine, costituiscono il suo repertorio meglio conosciuto –. D'altronde il confronto tra artisti di stature così diverse si rivela fruttuoso anche per altri numeri – da qualunque parte si debba guardarlo: il **Vortice** di Roehrssen merita di essere accostato, non solo alle invenzioni tardo – futuriste

[54] R. Causa, *Raffaele Uccella o di un riscatto difficile*, in 'Palestra', ottobre-dicembre 1967.

[55] *La Campania e la grande guerra. I monumenti ai caduti della Provincia di Salerno*, a cura di Maria Rosaria Nappi, Roma 2009.



Arturo Martini
La Tempesta
terracotta
1928
Milano, collezione privata

di Prampolini ma, con la dovuta prudenza, anche alla **Tempesta** di Martini: un capolavoro in terracotta patinata, anno 1926, di una collezione privata milanese e dove, oggi, tra l'altro, val la pena di rilevare la sensibilissima citazione giorgionesca [56] – anche a Napoli, nell'affresco della stazione marittima con la raffigurazione dell'Asia il misconosciuto Pietro Barillà, nel 1939, riecheggia, lo ha notato Isabella Valente, il capolavoro veneziano.

Esiste un prima e un dopo nella scultura a Napoli tra le due guerre. Al centro: i dieci pannelli in bronzo terminati, nel 1936, dal carrarese Carlo De Veroli (1890 – 1937) per il portale dell'edificio della Provincia, di fianco al Palazzo delle Poste di Giuseppe Vaccaro. Precedentemente, De Veroli aveva lavorato, tra il '31 e il '32, ad otto statue per lo stadio dei Marmi a Roma. Sono gli anni delle sculture di Roehrssen da cui siamo partiti. Ma qui, in una delle piazze principali della nuova città fascista, si avverte la volontà di forma, che aveva additato Venturi in Casorati. Appartiene a Parisio la foto, anche storicamente importante, con la porta bronzea di De Veroli nello stato originario: prima che allo stesso de Veroli fosse chiesto di sostituire, passata la tempesta la sequenza dei ritratti di alcuni gerarchi – al suo posto si vede una non meno inquietante Sirena –. Oltre che un ricordo dei progetti martiniani per il **Monumento al Duca d'Aosta** (1932-34), nel portale sale un omaggio non scontato alle formelle di Jacopo della Quercia per il portale del San Petronio di Bologna (1420 ca.); come a dire che, per esaltare la saga del lavoro e delle ipotiposi principali del regime, il genio nazionale, con buona pace dei dinieghi futuristi, rientrava in quel che era sempre stato: un serbatoio di citazioni perentorie e potenti – «noi italiani moderni siamo senza passato», aveva scritto inutilmente Boccioni due anni prima della morte –. Ma l'iconografia fascista non poteva aggregarsi al carro dei cubisti che col passato avevano un rapporto mobile, da ricontrattare ogni giorno... e, così, la memoria di Boccioni poteva giusto essere consegnata all'acquisto, formalizzato in quegli anni, da parte dei musei di Milano, di un nucleo di opere sue per aiutare la madre in difficoltà...

Ma dopo aver dissipato le asperità della materia, le cretture che comportavano il corrispettivo degli effetti pittorici di superficie di Antonio Mancini (morto, non lo di dimentichi, nel 1925).

[56] Silvia Evangelisti, *Italiani a Parigi 1900-1935*, in 'La pittura in Italia. Il Novecento \ 1', Milano 1991, p. 689, fig. 955. Anche Carlo Pirovano, *Arturo Martini, felicità del racconto nella sorpresa della forma*, in Carlo Pirovano (a cura di), *Scultura italiana del Novecento. Opere tendenze protagonisti*, Milano 1993, p. 117, fig. 158.



Carlo De Veroli
Portale (particolare)
Napoli, Palazzo della Provincia
1936
Archivio Parisio (prima della sostituzione della formella centrale nel registro superiore con una raffigurazione di Sirena)



Jacopo della Quercia
I progenitori al lavoro
Bologna, portale di San Petronio

[57] Carlo Del Bravo, *Sculture italiane 1920-1940 (1981)*, in *Le risposte dell'arte*, Firenze 1985, pp. 311-323.

[58] Paolo Ricci, *Arte e artisti a Napoli. 1800-1943*, Napoli 1981, passim.

Roehrssen, comunque, può essere un punto di vista angolato, anche per riflettere sulla dimensione articolata della scultura del ventennio, che non prevede solo tentativi di nuovi inquadramenti e adescamenti formali o di riprese neo avanguardistiche:

ci si accosta all'arte italiana fra le due guerre, e l'approccio, per nostra fatica ma anche per nostra intellettuale fortuna, non è più così facile. Fu, quell'arte, coinvolta in un ritorno generale all'ordine? Che si sia tanto liberali da lasciare la dialettica con le avanguardie a chi quella dialettica se la scelse, come ad esempio Soffici e Waldemar George, e da non condizionare con essa chi, secondo un suo umano diritto, si scelse altra materia di meditazione. E questa materia di meditazione, fra le due guerre, fu frequentemente la tradizione impressionista, o lo stilismo, o la vita moderna (o, per i nazionalisti e poi razzisti, l'internazionalismo dell'Ecole de Paris)... [57]

A queste esperienze locali e apparentemente liminari, occorre restituire tutto il respiro nazionale ed europeo possibile. Una storia della scultura a Napoli e in Italia nella prima metà del secolo va difesa (o ridimensionata) a patto di trasformarla in **una storia europea della scultura**. Ma Roehrssen non è di quei nomi che sia facile incontrare; pure non si troveranno notizie di queste vicende napoletane, ritenute municipalistiche da certa critica accigliata (ed accidiosa), neanche nelle recenti rassegne sulla scultura del secolo trascorso. Inutile citare i singoli casi editoriali. Piuttosto, occorre dare l'importanza che merita all'autorevole menzione di Roehrssen fatta da Ricci in una raccolta di elzeviri cruciali per il '900 di Napoli [58]; per lo studioso questi della «terza generazione dei futuristi» pur nei limiti formali consentiti dall'angustia dalla strettoia napoletana, erano «tentativi di collegarsi all'avanguardia europea». Certo, ci vuole una premessa. Due decenni al massimo durano i tentativi di adeguamento di Roehrssen alle stravolgenti intenzioni di Boccioni (nel **Manifesto teorico della scultura futurista**, 1913, si legge: **Spalanchiamo la figura e chiudiamo in essa l'ambiente**. Come a chiudere in un solo inciso le opere di Brancusi, di Picasso stesso, di Archipenko e di Duchamp – Villon che aveva visto a Parigi, forse nel '12). Il seguito di Roehrssen non interessa questo discorso di annessione al futurismo – né, a quanto risulta



Ennio Tomai
La Colomba
 1940 ca.
 Napoli, collezione Causa

[59] Oreste Ferrari, in 'Tutt'Italia', Enciclopedia dell'Italia antica e moderna, Campania vol. 1, Sansoni, Istituto Geografico de Agostini Novara, 1962, p. 170, scrive: «Da Gemito promana un insegnamento di vissuta passione e di ricerca d'immagine, i cui riflessi si produrranno poi in altri artisti di eccellente qualità, tra i quali segnaliamo almeno anche Saverio Gatto, e, ora, perfino nelle capziose ma sempre commosse ideazioni del giovanissimo Augusto Perez».

da uno spoglio bibliografico sommario, pare che l'artista lasciasse una traccia percorribile nella cultura napoletana [59] –. Ed è forse, più affettivo che critico, lo sforzo di Ugo Piscopo quando, in una delle brevi mostre di Roehrssen, nota: «le ultime opere provano una rara fedeltà alle opzioni dell'immaginario fatte nell'adolescenza»; ma per quanto sia commovente pensare che uno scultore di tali capacità perpetuas-se moduli di uno stile defunto; è vero che, alla fine, nei rinnovati appelli ad un futurismo **vintage** e privo di mordente, perché storicizzato (cioè tramortito); ebbene: paradossalmente Roehrssen, tornato dopo un silenzio durante il quale aveva fatto altri mestieri, riproponeva un vocabolario e dei cliché ridivenuti attuali; e si trovava pronto di chiamata ai ciclici ritorni alle voci del passato che hanno interessato per-sino le lingue morte della musica afroamericana (il jazz) e, ovviamente, i musicanti di matrice rock i quali: fiutato l'affare della nostalgia, sono stati ricacciati sul palco a colpi di contratti milionari e tendono ad inscenare la parodia di se stessi con annesse furie gestuali... (ma se è difficile immaginare un futurismo senile, in ammanco di testosterone; ci è stato risparmiato lo spettacolo di un futurista ultra sessantenne che scateni il pubblico incendiando chitarre...).

Discepolo di Umberto Rancher Guglielmo Roehrssen, cognome di origine germanica che, nel cammino, ha smarrito l'umlaut, nasce ad Ercolano il 10 novembre del 1913. La vicenda che di lui c'interessa; quella che incrocia le tarde propaggini del futurismo ha una gittata relativamente corta e si esaurisce dentro il quarto, quinto decennio. Sono gli anni in cui conosce Marinetti. Frequenta l'officina – atelier di Luigi Pepe Diaz (Napoli 1909 – Milano 1970), che nel '30 aveva esposto alla Biennale di Venezia. Entra, ventenne, nel gruppo del 'Futurismo Partenopeo', spartendo vezzi e polemiche con personaggi del calibro di Cocchia, Buccafusca e Piscopo (i quali si vedranno insieme in una mostra al 'Caffè dello Sport' nella galleria Umberto I). Per quanto diremo è importante che, nel 1931, Roehrssen prendesse parte alla 'Mostra internazionale di Arte Sacra' di Padova con una Madonna in ceramica, oggi custodita al Museo Palizzi a Napoli. Alla fine del decennio si concede un **capriccio settecentesco**, nei termini di un virtuosistico esercizio di stile, quando, nella statua di **San Matteo** (inaugurata per una piazza nei pressi di Castellamare di Stabia il 14 agosto del 1938, sedicesimo dell'era fascista), ricopia, con minime varianti, l'immensa figura in marmo di Matteo gabelliere che il lombardo Camillo Rusconi aveva approntato



Ewald Mataré
 Donna con buoi
 1923
 collezione privata
 (da Documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts,
 catalogo della mostra, Kassel 1955)

[60] Federica Guida, in Gli anni difficili. Arte a Napoli dal 1920 al 1945, catalogo della mostra a cura di Marinetta Picone Petrusa, Napoli 2000, pp. 351-352.

[61] Per una precoce conoscenza italiana dello scultore, vedi Waldemar Jollos, Ewald Mataré (1929), in Arte tedesca tra le due guerre, con un saggio introduttivo e a cura di Luigi Rognoni, (unica traduzione autorizzata dal tedesco di Lavinia Jollos Mazzucchetti), Milano 1955, **passim**.

per una delle nicchie di San Giovanni in Laterano a Roma (1715). Nel 1940, sostanzialmente, smette di lavorare sul binario unico della plastica e affina altri mestieri. Scultore tecnicamente irreprensibile e disegnatore da risarcire: prima di avvicinarsi all'officina di Carlo De Veroli, Roehrssen era stato allievo di un ottimo artigiano come Umberto Rancher del quale ci rimane, tra l'altro, una foto di Parisio bella come un inquadramento critico. Sia come sia: tra vecchi e nuovi nessi, ciò che connota specialmente la storia di Roehrssen è il suo isolamento.

Reagire al vocabolario, ormai bollito, degli estremi seguaci di Gemito significava uscire dalle buone strategie di mercato; **bisognava inventarsi non solo uno stile ma, soprattutto, un pubblico e un gallerista che lo indirizzasse**. Io non so quanto ci riuscisse Francesco Galante con le sue terrecotte normalizzate; e non conosco abbastanza le reazioni dell'ambiente al tentativo, in extremis, di ripensare alle superfici scabre di Medardo Rosso; chi lo fece sul serio, come Giovanni Tizzano, non poté aggogare il suo carro a quella grande lezione senza la mediazione di Boccioni – e nondimeno, quando si pensa alle cere di Tizzano, esposte alla Biennale del '40, non si può non riflettere, dati e date alla mano, alle vie diverse rispetto al rapporto con la materia, imboccate in un'Italia ormai in grado di dialogare su una dimensione europea; e tra poco esordiranno Fontana e Burri... Suppongo Roehrssen potesse trovare addentellati più proficui nell'opera, anche matericamente complessa, di Antonio De Val: che poteva indicargli la serietà e la dedizione al mestiere propri del grande artigiano; insomma di chi si fosse educato nelle officine decò al passaggio tra i due secoli. Mi chiedo cosa Roehrssen ritenesse delle belle sculture 'da camera' di Ennio Tomai: (L'Aquila 1893 – Napoli 1969), abruzzese di acclimatazione napoletana [60]. Il gusto per la rappresentazione degli uccelli in posa, per cui è specialmente noto, lo rende, tra le altre cose, l'ultimo anello d'una illustre prosapia di maestri (dal Giambologna all'800 di Antoine Louis Barye o di Rembrandt Bugatti, fino, direi, a certi perentori gessi di Duilio Cambellotti, che si pongono come necessari antefatti di Balla: il **Magister equitum**; il **buttero**; **La corazza** eseguiti tra il 1918 e il 1925 e oggi, perlopiù, alla Gnam). La lettura ravvicinata degli animali di Tomai sollecita più di un confronto con le cose tedesche contemporanee: per esempio con i legni di Ewald Mataré, commentati a suo tempo da Waldemar Jolles: solo che, dove lì sono volatili, qui sono buoi e mucche placide, di stilizzazione neolitica, pronte ad immolarsi nei gialli e nei rossi di Franz Marc [61].

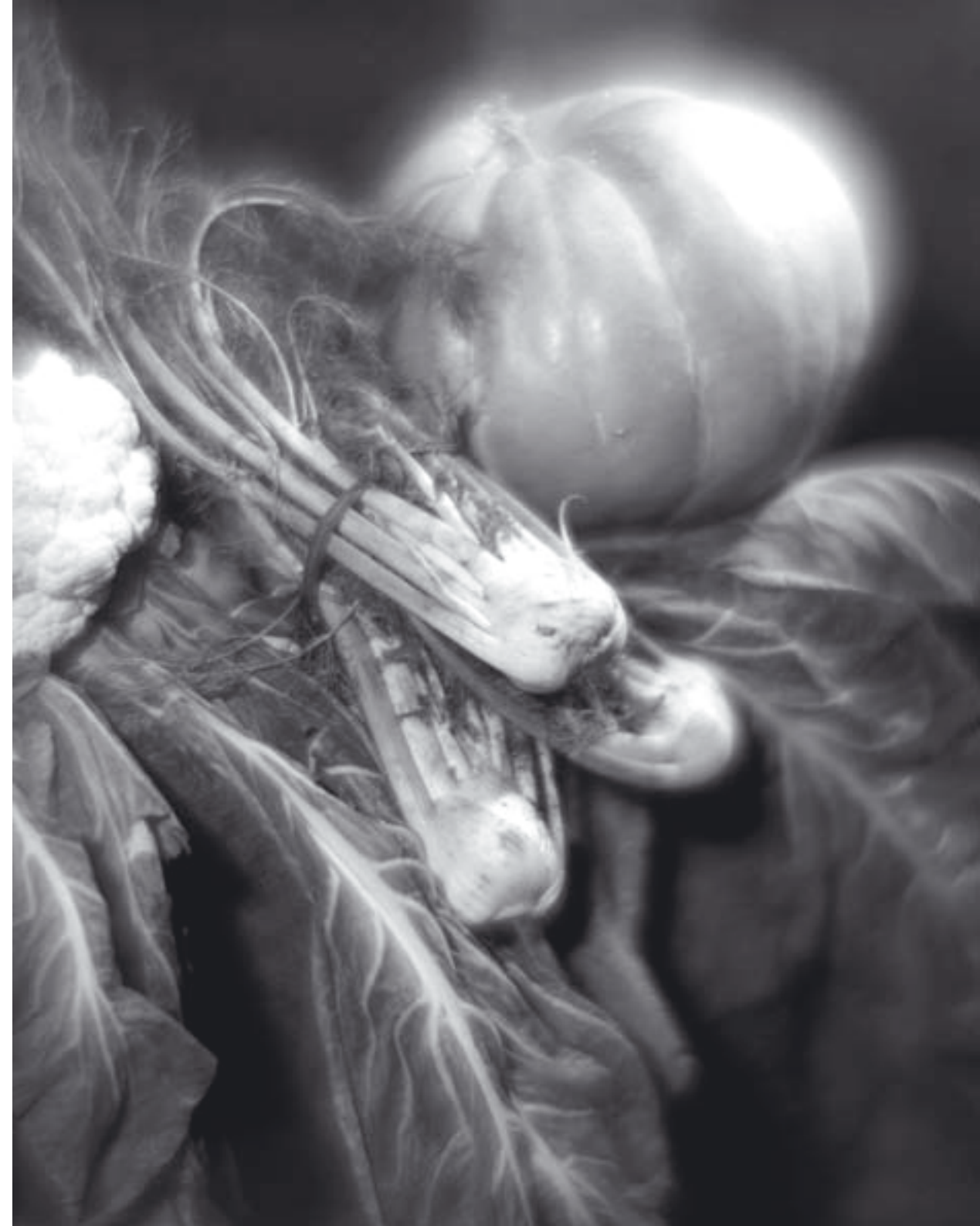


Wilhelm Krieger
Un falco
1939
ubicazione ignota

Ma chi apra un catalogo d'arte (tra virgolette) nazista, prodotto nei frangenti di codificazione iconografica del regime, cinque anni dopo il primo discorso di Hitler 15 settembre 1934 sui problemi dell'arte – tra i nostri, persino Severini e Campigli sarebbero stati, diciamo così, censiti nel rogo dell'arte degenerata: Entartete kunst –, troverà diversi addentellati con le sculture di Tomai [62]. Apro il **Grosse deutsche ausstellung 1939 im haus der deutschen kunst zu Munchen, offizielier austellung katalogen**, un libro che immagino raro: mettendo un sogno rosso dinanzi a Wilhelm Krieger o a Fritz Behn, ricreatori di pennuti appuntiti come sigle: taglienti e minacciosi; mentre questi di Tomai beccano timidamente, e con titubanza su superfici polite, sicure, quando non si ergano nel ricordo degli archetipi totemici di Brancusi. Non vorrei trascinare il discorso oltre il lecito se provo a forzare il diagramma delle esperienze plastiche europee, magari confidando nell'apparato illustrativo del miglior libro disponibile sulla scultura del '900 [63]. Sono, per noi, anche gli anni di Oskar Schlemmer e di Archipenko per i quali la Giedion Welker parla di **contrapuntal rhythm**. E ancora: cosa si conosceva a Napoli del lavoro di Raymond Duchamp – Villon, che sempre la Welker considera «also linked with the dynamics of the Futurists and their synthesis of successive movements»? Che vuol dire: legato al dinamismo dei futuristi e alla loro sintesi dei movimenti successivi. Fuori della scultura: gli esordi di Roehrssen coincidono con le differenti velocità e maturazioni di Antonio Bresciani e di Brancaccio stesso; o, ancora, di Guido Casciaro e di Alberto Chiancone: pittori di buon livello, e di reperibilità figurativa, variamente indotti ad un **ritorno all'ordine** e per i quali, la discesa di Martini al Museo dei Regi Studi e agli scavi di Pompei costituì un'esperienza vivificante, anche meglio assimilabile delle intavolature di un Picasso imprevedibile e che, del cosiddetto ritorno all'ordine fu, come si sa o si dovrebbe sapere, il primo motore... Ma, alla fine, è **la vicenda matura di Buccafusca a porsi come l'equivalente pittorico di Roehrssen** – si guardi il modo di curvare l'immagine, chiudendola ai lati, come avevano già insegnato Balla e poi, su quella falsariga, soprattutto Prampolini e Fillia (Luigi Colombo).

[62] Adelin Guyot – Patrick Restellini, *L'arte nazista. Un'arte di propaganda* (1983), prefazione di Léon Poliakov, ed. cons. Milano 1992.

[63] Carola Giedion-Welcker, *Contemporary Sculpture. An Evolution in Volume and Space*, New York 1955.



Giulio Parisio
Natura morta
1930 ca.
lastra al bromuro d'argento
cm 24 x 30

FUTURISMO DEI PELATI

In cima ad ogni abbozzo di discorso sul futurismo fotografico e, forse, non solo (perché qui, tra Divisionismo, arte, socialità e neonato manifesto marinettiano; si tratta di ribadire la stessa ricchezza di spinte, sussulti del gusto e attitudini interferenti, tra gusto neoclassico o preromantico, e romanticismo maturo che si osserva negli anni al passaggio tra '7 e '800); ebbene, fuori di parentesi e come epigrafe di ogni discorso sulle fotografie futuriste, bisognerebbe apporre la scorta di questo passo di Carlo Bertelli, scritto trent'anni fa, in un momento di interesse critico per la storia (anche sociale) della fotografia e che racchiude, nello spazio d'una finta didascalia, tre o quattro decenni di storia: stirati, consumati in uno spasimo di rincorsa verso una modernità solo intravista in un saliscendi, caratteristicamente italiano, di tensioni ottimistiche e naturali rallentamenti – tenga, il lettore, a portata di mano un atlante di storia della fotografia (per esempio, quello, classico, di Beaumont Newhall, uscito una prima volta nel '37, ripensato nel 1982 e tradotto da noi due anni dopo) e, all'altro capo della scrivania, spal-

chi un manuale sulle pagine relative al primo quarto del '900 in Italia e in Europa. Leggiamo, dunque:

Per molti anni l'Italia resta un'oasi della fotografia pittorica. L'appoggio a modelli iconografici italiani (Segantini, Pellizza, Boldini) è forse l'elemento che maggiormente la distingue dal contesto internazionale. Il breve incontro con la fotodinamica futurista di Bragaglia non ha lasciato alcun seguito, tanto più che lo stesso Bragaglia non si è occupato attivamente di fotografia. I settori dell'abbigliamento e della pubblicità non possono tollerare oltre la chiusura provinciale della fotografia italiana, l'industria fotografia impone nello stesso tempo tecniche nuove, che rispondono ad un tipo di fotografia diversa (è la Germania, in questo periodo, alla teste delle ricerche di ottica e di materiali sensibili nella fotografia). Queste esigenze trovano un punto d'incontro nella lotta impegnata da un gruppo di architetti, soprattutto lombardi, in favore del movimento moderno. Si crea così una situazione davvero eccezionale nel contesto europeo, poiché l'Italia chiama a collaborare artisti usciti dal Bauhaus, come Xanti Schawinski, Herbert Beyer, che in Germania sono considerati 'degeneri'. Dal lieve ritardo con cui penetra in Italia, la fotografia d'avanguardia assume un'attualità e una durata nuove, improntando della propria fisionomia un settore molto ampio della grafica e della pubblicità. Nello stesso tempo le tendenze dadaiste e surrealiste presenti nel secondo futurismo, e che hanno un riflesso nell'opera del fotografo futurista Tato, ancora legato per certi schemi a un'estetica pittorica, sboccano in un'accentuazione degli elementi antichi del paesaggio italiano, visti ora non in senso celebrativo e monumentale, ma come presenze mitiche ed inquietanti. È da questa linea surrealista che deriva la nuova fotografia realista italiana, tesa più a cogliere l'unicità e la sorpresa di una situazione che a darne l'esatta documentazione, nella dimensione di una nuova soggettività. [64]

Giulio Parisio (1891 – 1967) vanta un inizio in chiave pittoricistica; è quasi coetaneo di Bragaglia ma è meno precoce sul piano sperimentale (le fotodinamiche, che i futuristi sconfesseranno

[64] Carlo Bertelli, in 'Storia d'Italia'. Annali 2. L'immagine fotografica 1845-1945, Torino 1979.



Anton Giulio e Arturo Bragaglia
Dattilografia
fotodinamica
1911
Roma, Raccolta Antonella Vigliani Bragaglia
Centro Studi Bragaglia

su «Lacerba», risalgono all'11) [65]. La **fotodinamica introduce nella fotografia il 'movimentismo', mirando a configurare un risultato dinamico, cioè la traiettoria: sintesi di tutto il gesto e significazione del tempo in cui questo per noi visse**. Parisio, che avrà modo di mettere in pratica queste proposizioni, ha sette anni meno di Cangiullo, manipolatore di figure e conglomerati di parole (1884); ha la stessa età di Emilio Notte che, maturato tra sortite toscane, milanesi e romane, non tornerà a Napoli che nel '29 e mi pare sia rimasto una personalità misconosciuta. Alcuni ritratti di artisti eseguiti dal giovane Parisio rivelano una mano incerta tra un dannunzianesimo di seconda mano, stracarico di effetti flou e altre vaghezze d'atmosfera e qualche aggiornamento sul futurismo fotografico, ormai in cammino (penso, non solo ai già citati ritratti di Bragaglia; ma anche a quelli di Aldo Lunel o di Gustavo Bonaventura. Tutte cose degli inizi del secondo decennio [66]). Oltre a molta altra sostanza: se di una cosa avrebbe bisogno il nostro riassunto, ora che stiamo per sfogliare l'album, è di tre colonnine sinottiche che insistano su Napoli e non solo – per il resto, pregherei il pazientissimo lettore di prendere contatto con le immagini, cercando di ricordare questo pugno di date boa, relativi agli anni della maturità di Parisio: nel 1925 si pubblica a Napoli il 'Manifesto degli intellettuali del fascismo', firmatari: Salvatore Di Giacomo, Ferdinando Russo, Ernesto Murolo, Corrado Ricci...; contemporaneamente Croce stesso, Gherardo Marone, Roberto Bracco e Raffaele Piccoli, tra gli altri, ne firmano subito uno contro. Nel '27 muoiono Matilde Serao, Bracco; e, tragicamente, Francesco Gaeta. Il cartellone del San Carlo batte sull'800 verista, benché non manchino esecuzioni wagneriane. I borghesi di Napoli si ritrovano nei ritratti di Mario Cortiello o di Luigi Crisconio: sagomati, nella scrittura appuntita, in un'aria acciaiata da nuova oggettività (**Neue Sachlichkeit**); ma ad avvicinarsi, rivelano un'attitudine più smorzata e conciliante: non diversa, alla fine, dai 'quadri' di nobiltà di Parisio (l'alta società richiede al fotografo, docile per ragioni alimentari, gli effetti atmosferici che otterrebbe dinanzi ad uno di quei pittori strapagati di inizio secolo). Lo stesso Bertelli: alto medievista di incomparabile versatilità a cui si deve, tra l'altro, uno dei più bei saggi sulla fotografia italiana all'ingresso d'una modernità opaca, difficile, ha riportato testimonianze, di gusto bozzettistico – vernacolare, del toscano Telemaco Signorini sulle circostanze, degeneranti nel comico e nella caricatura, delle sedute di pose – ed è l'esplicitarsi della diffidenza del pittore verso il fotografo (sono due sonetti, intitolati: **Ritratto fotografico e Ritratto dipinto**) o, per meglio dire: «la crisi di fiducia

[65] Fotografia e fotomontaggio, in Futurismo 1909-1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura, catalogo della mostra a cura di Enrico Crispolti, Roma 2001, p. 513 e ss.

[66] Si veda, Paolo Costantini, **La fotografia artistica 1904-1917. Visione italiana e modernità**, Torino 1990.

che la pittura sta attraversando sotto gli assalti della fotografia» [67]. Per rievocare lo svolgimento di un ritratto in uno studio fotografico un grande scrittore fa ricorso ad una sintassi sincopata, di matrice jazzistica:

– alcuni fotografi. – piano, pianino, due alla volta, c'è tempo per tutti. – abbiate la compiacenza di voltarvi, signore. – io, intanto, approfitterò per il profilo. – vorreste sedervi? – e far finta di leggere il giornale? Così, con molta naturalezza, come se vi trovaste seduto al caffè. Ecco, benissimo. – e tenere fra le dita questa sigaretta. Nell'altra mano il cerino che avete tolto ora dalla scatola. Benissimo, ottima posa: meravigliosa. – vogliate compiacervi di accavallare le gambe in questa maniera. – e le braccia in quest'altra. Posando il dito su questo punto. Preciso, che esattezza! – vorreste togliervi gli stivali? – No. – per rimmettergli subito, bene inteso: immediatamente. – No. – ve li rimetterei io stesso. – No. – non vuol dire, lasciate, faremo ugualmente. Sarebbe stato così bello per il cinematografo: utilissimo. – No. – Non vuol dire, scusate, lasciate pure, scusate tanto. – Non c'è di che. – prego. – ecco. – grazie. – ossequi. – riverisco. – molto obbligato. – eccellentissimo. – illustrissimo. – obbligatissimo. – blgtssm. [68]

«A Napoli – ha ricordato Antonietta d'Onofrio – molti fotografi iniziarono la loro attività in guerra»... e Parisio, arruolato nel 1918 nell'Aviazione, fu assegnato ai servizi di rilevamento fotografico. Attualmente dell'attività bellica di tale fotografo si conserva qualche esempio presso l'ICSR relativo ad alcune 'cartoline postali' datate al 1925 ed illustranti le esercitazioni militari degli Ufficiali del collegio della Nunziatella, svolte presso il campo militare di Agnano [69]. Le foto di guerra sono rare ed emblematiche. Nel prosieguo la sua adesione al futurismo si sconta dal numero (e dalla qualità) delle mostre che cavalcò in Italia e all'estero: Torino 1923 e nel '28 (la capitale della fotografia in Italia! Cosa vide, chi incontrò?); e Parigi nel 1925 (in tempo per accorgersi di... **ognuno riempia lo spazio a piacimento...**); a Monza nello stesso anno; e poi Chicago (1933); Bruxelles, nel '35... Si potrebbe continuare elencando,

[67] Carlo Bertelli, **La fedeltà incostante. Schede per la fotografia nella storia d'Italia fino al 1945**, in 'Storia d'Italia', Annali 2 (L'immagine fotografica 1845-1945), Torino 1979, pp. 88-89.

[68] Aldo Palazzeschi, **Il Codice di Perelà**, Milano 1974, ed. cons. Milano 1997, pp. 27-28.

[69] Antonietta d'Onofrio, **La fotografia**, in **Gli anni difficili...** cit., catalogo della mostra, Napoli 2000, p. 112.



Tato
Aereo poeta M. Somenzi. Aereo ritratto fantastico
1940 ca.

nel prosieguo, la sua partecipazione ad altre iniziative del futurismo. Intanto aveva conosciuto Marinetti nel 1928; e, al passaggio al quarto decennio avrebbe costeggiato e appoggiato gli esiti dei cosiddetti circumvisionisti (Cocchia De Ambrosio Peirce). Nel 1926 Parisio apre, sotto i portici di San Francesco di Paola, la galleria 'La Sala Paola' in collaborazione con Carlo Cocchia pittore (poi architetto); a fine ventennio, realizza la 'Mostra di pittori e scultori napoletani', che produce incroci antichi – moderni, anche rischiosi... (Gemito, Vincenzo Irolli, Volpe, Franco Girosi, Passaro e, finalmente, Rancher, maestro di Roehrsen...). Tra il 1930 e il '33 Parisio compare alle mostre salienti sul futurismo organizzate da Marinetti, facendo tesoro delle compenetrazioni tra oggetti e figure sperimentate da Tato. Nel 'Manifesto della fotografia futurista', datato 11 aprile 1930, ma pubblicato solo nove mesi dopo, si discute di compenetrazioni dinamiche, di trasparenze e immagini manipolate o deformate. È un altro piano articolato su cui appoggiare le composizioni di Parisio, da leggere in rapporto a quelle di un Thayath, di un Tullio d'Albisola o di Wanda Wulz, che è l'autrice dell'unica fotografia futurista che tutti conoscono (sia pure senza saperne l'autore) e, in realtà, di una delle immagini più note del mondo (**L' autoritratto come gatta**). L'allontanamento dal clangore futuristico nel corso degli anni 1930 lo vide accomodarsi, da protagonista, e letteralmente, nel salotto buono della città, al civico 10 – in un approdo pacificante che, se da un lato ricorda la retromarcia di Balla; dall'altra, non può non far pensare, pur nella disturbante genericità del confronto, al cammino ventennale che percorre Palazzeschi: dal **Codice di Perelà** (1911) alle **Sorelle Materassi**, capolavoro cupissimo che suggerisce, piuttosto, un confronto con la pittura di Rosai (1934). Questo il regesto basico; almeno per alleggerire i termini della salita. Ora riprendiamoci tutto il tempo necessario per guardare, di nuovo, le immagini in catalogo.

Di Parisio Claudio Marra ricorda solo – cito – le originali ricostruzioni di scenette fotografiche interpretate da figurine di carta. In queste garbate sperimentazioni egli si affianca ai Munari, a Vinicio Paladini o allo stesso Tato; del resto dell'attività del fotografo non sa o preferisce non dir nulla [70]. Alcuni, poi, rubricano genericamente Parisio tra i maggiori fotografi del secondo futurismo; altri

[70] Claudio Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Milano 1999, p. 40, n. 1.



Giuseppe Pagano
Orvieto
(da «Casabella», vol. 20, n. 23)

ancora, come Roberto Valtorta, lo hanno inserito, tout court, tra i grandi fotografi italiani del secolo scorso. Le classifiche ravvivano l'attenzione ma implicano esclusioni sgradevoli. Io penso che l'apice sperimentale stia dove Parisio intercetta le defluenze pubblicitarie dell'avanguardia. Lo riconosco al suo meglio nelle campagne argute: dedicate alle scatolette di caffè e ai pelati 'Cirio', ai tubetti di sugo pronto, alle sagome delle mucche finte degli stabilimenti del latte (come in una copertina dei Pink Floyd!), alle macchine da scrivere 'Olivetti'; lo riconosco nei servizi sugli interni delle navi da crociera dove il secondo Futurismo si placa in uno sbocco commerciale, coerentemente 'pop' (cosa c'è di più futurista del 'Carosello'?). Ma a parte questo, si coglieranno il mio imbarazzo e i colpi a vuoto, dinanzi ad una massa di lavoro così ingente; perché ora che, fortuitamente, mi trovo a scrivere di uno dei pochi codificatori moderni della **percezione visiva di Napoli e dei napoletani**; insomma, mi dichiaro impreparato, consapevole che sia tardi per colmare i crateri. Voglio dire che, sin qui avevo lavorato sulle cose dell'arte a Napoli, dal '600 in avanti, senza preoccuparmi di attingere ad una tale registrazione di alternative sperimentali. Parisio fotografa volti e strade, vetrine di negozi di buonissimo nome e luminarie delle feste; fotografa i (sempre sconosciuti) monumenti napoletani, le sculture, i dipinti e le architetture: riprese, talvolta, in modo obliquo e rivelatore, come si vede nelle foto di Pagano pubblicate su «Casabella»; Parisio fotografa i quadri degli amici e compone in studio nudi 'artistici', come si dice oggi, un po' ipocritamente; quanto alle nature morte di pesci e frutta: spettano ad anni in cui la tradizione del genere saliva di grado anche nelle gerarchie degli studi. Pare difficile non leggere quelle foto come diretta reazione alle folte sale seicentesche alla mostra dei **Tre secoli della pittura napoletana** che si tenne in Castel Nuovo (1938), e che va considerata alle spalle della non meno celebre rassegna della natura morta pure a Napoli, poi viaggiante tra Amsterdam e Zurigo nel 1964.

D'altronde si noti il modo partecipe e, inconsciamente ironico in cui si sciorina e si reinventa, in numerosi negativi, l'iconografia del ventennio fascista, si guardi il modo in cui si reinventa la Napoli fascista in strana espansione, lavorando di ritagli e fotomontaggi di matrice blandamente futurista e dada; e il passaggio dell'Italia alla Repubblica (e un giovane balilla che, in altra immagine, mutato il vento, ha le fattezze di un ragazzino che si appoggia allo scudo crociato); e, poi, certo, non si trascurino

gli esterni extraurbani con le foto di ambientazione rurale, le spiagge e le periferie industriali di un'Italia meridionale attonita e deserta, prima del boom economico che la mia generazione avrebbe parzialmente riagguantato, come dallo specchietto retrovisore, nella gran malinconia delle foto dell'intervallo tv alla fine degli anni 1960, cadenzate da quelle musiche per arpa anche desunte da Giovanni Battista Paradisi; Parisio vuol dire grandi foto di paesaggio che, se non costituiscono il ramo più celebre del suo lavoro, presumono, se non vedo male, l'esperienza e l'intelligenza di alcuni grandi paesisti della fotografia precedente (penso soprattutto a Cesare Schiaparelli, considerato il più forte paesista fotografo d'Italia). Ci si chiede pertanto se a Napoli non fosse arrivata notizia dei numeri della rivista torinese «Fotografia artistica» (che ha quasi le stesse date di 'Camera Work', e copre quasi tutto il secondo decennio, fino al 1917). Ho lasciato quasi in coda il capitolo centralissimo dei ritratti, ricercati e ben remunerati.

Qui il consueto incontro-scontro tra committente e artista si esaurisce nel blando compromesso di esaudire la volontà di chi 'desidera vedersi somigliante', bensì dentro una griglia che, almeno ai bordi della foto (dove l'occhio vaga distratto), appaia un poco aggiornata (siamo nell'anticamera del kitsch, come faceva notare Eco dinanzi ai quadri di Boldini). Ma una volta che siano stati decisi: il set, le strategie di posa, gli oggetti su cui pilotare l'attenzione per suggerire lo status del ritrattato (basta una scultura o anche un posacenere). Una volta che ci si sia messi d'accordo sull'abito e la sua valorizzazione; una volta messi i fiori nei vasi, sistemati i cappelli o il dettaglio calamitante del guanto; una volta disposte le luci come nell'atelier di un pittore (Ugo Matania, Postiglione o un Gaetano Ricchizzi); ecco che il grosso del lavoro di Parisio è virtualmente finito, mentre subentra il collaboratore Romolo Bulla incaricato dei ritocchi «sulla lastra di bromuro d'argento prima di procedere alla stampa... per eliminare le imperfezioni che derivavano dai Sali d'argento sia per attutire possibili difetti del soggetto...»; a quel punto, la palla passa al modello che deve tirare dalla sua parte, altrimenti il risultato è monco, scialbo. I ritratti di Parisio corteggiano la pittura napoletana senza offrirle alternative stilistiche convincenti; sono piuttosto tradizionali e poco 'dinamici'; talvolta, rischiarano criticamente un Personaggio con tutto il suo ingombro esistenziale (penso alla serie stravolgente del vecchio Gemito, col sesso penzolante, snudato dalla sua guaina di follia, che tanto incuriosiva il becerume dei napoletani); d'altronde, in al-



Mario Nunes Vais
Emma Gramatica
attrice
1903

[71] Gli italiani nelle fotografie di Mario Nunes Vais, catalogo della mostra a cura di Maria Teresa Contini, prefazione di Oreste Ferrari, Roma 1978.

[72] Sul tema cfr. le importanti aperture di Maria Antonella Fusco, *Il Principe di Sirignano, un gentiluomo fotografo*, catalogo della mostra, Napoli 1982.

tri casi, era rischioso forzare le clausole contrattuali (nessun confronto con le foto, coeve, di Arnold Newman o dello stesso Penn, dove l'equazione tra fotografo e modello è di: 1 a 1). I ritratti di Parisio scontano la limitatezza (non ho detto timidezza) espressiva dei modelli (esauriti gli artisti, rimanevano i commercianti e le dame di San Vincenzo); ma bisogna pur dire che ai suoi scatti mancano le ragioni di uno stile sorvegliato e svelante che, in qualunque situazione, sostengono le immagini del primo decennio di Nunes Vais (1856-1932) [71], o di grandi dilettanti come Francesco Chigi o il conte Primoli [72]. Molte altre effigi di Parisio sono modeste nelle pretese e nella realizzazione tecnica: numeri d'occasione con i quali pure ha insegnato come risolvere un book per un matrimonio, o per Carnevale, a legioni di mestieranti, oggi affamati o messi in ginocchio, come usa dire, dalle macchinette digitali (e come i piccoli sono oggi travestiti da Gabibbo o fantasma coi vestiti fatti dai cinesi, lo erano, ieri, quelli ripresi da Parisio: mascherati da fante ferito, da pirata, da tanghero, da tanghero o da abatino!, con gli abiti rappezzati in casa, con le cuciture a vista; ma nessuna posa bambinesca! Esprimono pose comprese, sugli scalini della cosiddetta Cassa Armonica in Villa Comunale e, giustamente presaghi, non ridono mai...).

Io non so se Giulio Parisio sia stato azzerato dalla memoria di quelle due o tre generazioni che aveva addomesticato in posa, enucleandone gesti tipici, portandone in superficie intenzioni e qualche trama che non sarebbe educato confessare...; e ora, dopo la seconda guerra e le altre avanguardie di ritorno, cominciava a venire sforbiciato dagli schermi e dagli schemi di un luogo del mondo come Napoli: storicamente votato a potare il potabile, non a **salvare il salvabile** (come auspicherà il giovane Edoardo Bennato in un disco del 1974) – poco male se tra i peli superflui si confondano, cadendo, i momenti salienti del passato prossimo; tra cui la reputazione regionale, se non nazionale, di quello studio fotografico. Oggi qualcuno ci risponderebbe che si tratta d'una scheggia di storia cittadina, di un formidabile serbatoio della memoria; dubito che si parlerebbe del lavoro di Parisio come di una punta creativa emersa. Chi ha mai dedicato un seminario universitario a Parisio? Dove si vedono pubblicamente le sue foto? Ma, anche sul piano della forma, in lui si identifica facilmente il primato di un modo di

guardare che si amerebbe liquidare come 'tradizionale' (ma che significa?); sebbene siamo attenti a che, anche in questa piccola antologia del Suor Orsola, il suo linguaggio non mostri altre deviazioni; che non riveli crepe e nervosismi di stile, mal compresi e compressi nei tracciati, d'altronde illusori, della fotografia come 'atto di testimonianza' e veicolo di rappresentazione mimetica. Facile assimilare il talento di Parisio ad un blocco di anni di superficiale marcatura nei quali mischiare scenari diversi: il Gamberinus, il caffè chantant e le illustrazioni, le sinfonie e ninne-nanne di Mario Pilati (1903 – 1938), compositore della generazione dell'arcinoto Nino Rota; il Futurismo, il Fascismo, gli studi cinematografici, la Napoli de 'La Pelle', i microclimi delle gallerie e il sottobosco giornalistico, il **transito ripulente** di Eduardo da Scarpetta a Pirandello, il caffè del Professore e la Napoli del caffè sospeso che attendeva soltanto la prosa furbetta di Luciano De Crescenzo...; altrettante cose restano fuori – fin dove è possibile ammettere un occhio privato di Parisio che documentasse, se non altro pro se, le scale e i sotterranei riscoperti da Incoronato o da Rea? – ma, come si dice, è uno scarico generazionale.

Per me, nato alla fine degli anni '60, tutto è meritevole di ripescaggio: poiché tutto mi arriva storicizzato e impacchettato; e guardo ogni cosa, bella o brutta che sia, senza buttare nulla (poi sta a me, capire la differenza tra un ritratto di Giulio Parisio e uno di Irving Penn...); penso ai miei genitori: le loro infanzie, adolescenze e giovinezze, avrebbero potuto essere documentate senza inganni, e con i giusti ritocchi, da quello studio fotografico; solo i viaggi, l'aggiornamento e, cioè: la Cultura, con la maiuscola!, gli avrebbero concesso di preservare, del lavoro di Parisio, i lati buoni (precisione; nitidezza; mestiere e, soprattutto, il conforto dell'ironia che costituisce la cifra del suo stile); tenendone a bada le scorie ritardanti (che non mancarono, nella fase meno sperimentale)... invece: a mia sorella Floriana, di qualche anno più matura di me, e a cui spettano precoci auscultazioni dal vivo della fotografia contemporanea, non fu mai suggerito il nome di Parisio tra gli antefatti da recuperare, (o contro cui reagire), quando, tra il 1965 e il '70, la città conobbe una (certa) ripresa, l'ultima? la penultima?, con i nomi, promettentissimi, di Luciano d'Alessandro, di Jodice stesso, di Lello Mazzacane, di Fabio Donato e Marialba Russo, in contatto con Gianni Berengo Gardin (a Venezia) e con lo stesso Mulas (a Milano) [73]. Tuttavia un giornalista come Luciano Causa, nato nel 1949, intervenuto giovanissimo su riviste na-

[73] Floriana Causa, *Per piacere non ricollocare. Scritti d'arte 1982-1985*, Napoli 2003, p. 176.

poletane, effimere ma sulla battuta (come 'Uomini e idee' diretta da Corrado Piancastelli dal 1968) [74]; ebbene: Luciano, amico di Fabio Donato, era cresciuto, e me ne parlava, nella Napoli del romanzo di La Capria, 'Ferito a morte'; per lui il mestiere di fotografo aveva infranto la gabbia artigianale dell'arte sussidiaria per dotarsi dei contrassegni, cinematograficamente garantiti (**Blow-Up, Professione Reporter**) dell'artista-teorico, (alla Mulas, di nuovo), che ragioni del proprio lavoro e sia in grado di colloquiare, alla pari, con gli ingegni di punta (ancora e sempre Mulas che ferma un gesto di Fontana) – intanto hanno cominciato a circolare i libri dei fotografi americani; vi sono ribalte militanti su cui far incontrare storia e critica d'arte pubblicando le immagini a corredo e a commento di questa scelta di campo: insieme desolante e coraggiosa. **Rimanere a Napoli fuggendo da Napoli.**

In frangenti così esigenti: gli scatti di Parisio, per quanto di eccellente fattura, non possono che apparire di insulsa rassicurazione. Lì si guarda come si riaprono gli album di famiglia: per il gioco inquietante del 'come'eravamo' e fare la conta dei morti... Alla presunta prova della modernità, avrebbero finito per evocare il solito colore ottocentesco, la famosa tradizione **dura a morire** che già Boccioni, nel 1916, aveva consigliato ai napoletani di archiviare una volta per tutte! Ma ora, per chi fosse nato a fine anni '40, quelle immagini di Parisio erano poco altro che immagini di repertorio, cartoline moderatamente nostalgiche d'una vecchia città prosperante a fianco di un'altra – non meno merdosa –, in predicato di decollare, e che non sarebbe decollata; oggi che è tutto franato, ci si potrà accontentare di guardare Parisio per approntare un abbozzo di iconografia della Napoli tra le due guerre, fermo restando che un racconto critico di queste vicende resta sub judice (anzi **sub Jodice**...)...

Arrivo finalmente al mestiere della storia dell'arte. Credo che: all'apporto fornito, nei trascorsi quarant'anni anni dall'occhio, anche critico, di Mimmo Jodice e ora, con nuovi traguardi da un intelligente, e ben pilotato, interprete soprattutto della scultura dell'Antico o del Rinascimento come Luciano Pedicini; corrisponda, nella prima metà del '900, lo sforzo di documentazione portato avanti nell'officina di Parisio. Si provi ad allineare, per es.: alcuni dettagli dell'**Arco Trionfale di Alfonso d'Aragona** in Castel Nuovo; o le inquadrature degli affreschi di Francesco Solimena in San Giorgio a Salerno o

[74] L'impassibile naufrago. Le riviste sperimentali a Napoli negli anni '60 e '70, catalogo della mostra a cura di Stelio. M. Martini, Napoli 1986, pp. 126 e ss.

nel coro di Donnareggina Nuova; oppure, ancora, si guardino le sequenze del **Mortorio** ligneo di Mazzoni nella sagrestia di Monteoliveto. Si tratta, evidentemente, di un servizio indispensabile allo storico ma che, in un progetto di mera catalogazione, si offre **come primo commento a caldo**. Il fotografo come storico dell'arte, ne abbiamo già parlato altrove. È superfluo ricordare che, da tempo, la catalogazione delle opere d'arte era un'esigenza prioritaria per la salvaguardia del patrimonio e le ricerche degli studiosi e degli eruditi [75]. Proprio dal versante peculiare delle fotografia storico – artistica la succitata esibizione dedicata all'arte del ventennio a Napoli aveva già presentato, per esempio, affianco di quello di Parisio, il lavoro di documentazione di Giovanni Aucone.

Fotografo e artista \ fotografo o artista. Questa logora alternativa, che oggi non interesserebbe più una persona di media cultura risultava reale: quando, in un passato prossimo, il fotografo figurava come **chi non appare negli album di matrimoni e cresime...** Pertanto: solo un commento capillare e, diciamo così, un'edizione critica di Parisio permetteranno di squadernare e giustificare l'alta tenuta di quattro decenni di lavoro: 1919-65. Quarant'anni per Napoli – e fare storia della fotografia nella prima metà del secolo equivale a fare storia napoletana –. Neanche ben nascosta: l'ambizione di queste **pagine di apprendistato** mira a scovare alcune particolarità di stile. E, insieme, porre un quesito: quale è stato il peso specifico: riconosciuto, misconosciuto o sottaciuto delle sperimentazioni di Parisio sulle ricerche di fine anni '60? Che cosa, di questo magistero, ha avuto forza di trascinare nelle esperienze napoletane più recenti? Vi sono esempi che dimostrano come egli riuscisse, assemblando pochi emblemi – uno spartito, dei pesci, un gruppo presepiale o una rara Piazza del Plebiscito sporca di neve –; come riuscisse a sciorinare le viscere della città: inconsapevolmente e, perciò, con efficacia maggiore di occhi più smagati che non riconoscerrebbero in quel primato del mestiere le matrici della loro storia. Ancora un minuto. Una mostra sull'area dell'Italsider di Bagnoli dispose, nel 1997, una sorta di staffetta documentaria che attesta, ove ce ne fosse bisogno, la cadenza pacifica, vorrei dire inevitabile, di certi tramandi di cultura che costituiscono per gli artisti, e anche per chi fa storia dell'arte, la piattaforma metodologica da cui muovere [76]. Le prime riprese di Parisio dell'altoforno si svolgono in un contesto stilistico celebrativo: impregnato di umori estetizzanti e di socialismo umanitario, caratteristici dei pri-

[75] Cfr., per esempio, il bel dossier di Dominique de Font-Réaulx, Joelle Bolloch, *L'oeuvre d'art et sa reproduction*, catalogo della mostra, Paris 2006.

[76] *Risonanze meccaniche*, a cura di Francesco Jodice, Napoli, Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa 1997 (fotografie di Archivio Italsider di Bagnoli, Francesco Jodice, Rafaela Mariniello; testi di Francesco M. De Sanctis, Giorgio Conti, Roberto Gianni).



Federico Patellani
Operai al pontile Nord
1971

mi decenni del secolo; ma si guardi, come, negli anni 1970, nel piano sequenza degli operai al pontile nord, Federico Patellani si riappropri di quelle indicazioni, adottando una disposizione spaziale critica e destrutturante (l'ottimismo volontaristico di quell'utopia industriale sta mostrando le prime crepe). Vent'anni dopo, nella fabbrica dismessa, il cui epicedio spetta alle pagine di Ermanno Rea, il giovane fotografo Francesco Jodice ridisegna le regole di un'archeologia di mare morto e conglomerati industriali, squisitamente futuristici, con una tavolozza terrosa che dilaga spargendo sabbia sporca e ruggine fin sulla superficie dell'acqua. Notava, nell'occasione, Francesco De Sanctis: «Il fotografo impregna i reperti di un che di immateriale, memoriale, che trasforma i confusi segni del caos urbano in orizzonti iconici, indicatori di possibili forme di vita: le grandi aree dismesse e le periferie, dimensioni in cui il caos in apparenza si annida più che altrove, sono un palinsesto stratificato e disarmonico di simboli che reclamano di essere compresi come valori immanenti alla forma storica della città. Che è sempre una forma presente». Anche su queste premesse un saggio di qualche ambizione potrebbe recare il sottotitolo: **una storia della fotografia a Napoli dalla parte di Parisio**. Siamo appena agli inizi.



Francesco Jodice
Bagnoli
1995

GUGLIELMO ROEHRSSSEN

ALESSANDRO ROEHRSSSEN DI CAMMERATA GIORGIO SALZANO L'ATTIMO DELLA TRASFORMAZIONE NEL FUTURISMO DI GUGLIELMO ROEHRSSSEN

L'interesse dello scultore futurista Guglielmo Roehrsen per l'azione compositiva prescinde dall'ossequioso rigore dei dettami dell'avanguardia. L'artista assimila e riformula i temi del movimento approdando ad una poetica del tutto personale, in cui il punto di partenza è lo studio di un dato concreto.

«La mia arte, fin dalle prime esercitazioni, è sempre partita dal vero: non è concepibile fare arte senza la conoscenza della natura e dell'anatomia e soprattutto delle tecniche. Solo dopo aver effettuato un attento studio di una figura, mi divertivo a sintetizzare le mie opere fino a renderle quasi innaturali, stravolgendo il figurativo da cui ero concettualmente partito» [1].

La realtà, sia essa il volo di un aereo o un'azione sportiva, viene trasformata per mezzo di successive sintesi fino alla rappresentazione della sua essenza. Attraverso una schematizzazione progressiva che genera il rapporto tra i volumi, l'opera esalta non più la realtà di partenza ma il gesto, l'azione, il dinamismo. In questo senso "sintesi" non consiste nella rivelazione della matrice geometrica della composizione, ma nella rappresentazione istantanea di un movimento. Il soggetto della scultura è depurato da tutte le accurate caratterizzazioni descrittive per focalizzare al meglio il concetto portante dell'opera; quindi il volo non è più la rappresentazione dello spostamento di un aereo, ma la materializzazione della sua scia nell'aria.

Il procedimento non porta però all'astrazione, bensì ne conserva una forma intellegibile, in quanto l'opera quasi mai perde il contatto con la realtà oggettiva, rimanendo visivamente legata al dato reale. In tale

[1] Guglielmo Roehrsen, un futurista giovane, «Il Roma», 30 marzo 2006, p. 13.

[2] P. Perrone Burali, "La scultura futurista ambientata: da Boccioni a Roehrsen", in AA.VV., **Mostra di Sculture di G. Roehrsen**, Cat. Museo San Severo al Pendino, Napoli, novembre-dicembre 2003, pp. 11, 12.



Profilo d'uomo (autoritratto)
1929
bassorilievo in terracotta
cm 40 x 45

nella pagina seguente
Vortice
1931
tuttotondo in bronzo
cm 45 x 30 x 24

trasformazione risiede l'originalità dell'opera di Roehrssen, una cifra stilistica esplicita attraverso l'unicità di un gesto sportivo, l'interazione uomo-ambiente-macchina, la compenetrazione dei volumi e la capacità di bloccare le immagini in una visione simultanea. Così lo slancio di una sciatrice è tratteggiato da rapide linee in tensione dinamica, la corsa di un motociclista si compenetra con il mondo circostante, mentre una nave risucchiata nel gorgo di un vortice viene moltiplicata e subito ricomposta in un corpo unico.

Una linea essenziale in cui «le doti inventive e la sapienza tecnica dell'artista vengono captate e proiettate da una visione estetica purissima, nella quale non c'è mai posto né per una linea né per un punto che non siano necessari» [2].

Una ricerca che non si è esaurita con gli anni della gioventù, ma che anzi ha trovato nuova linfa nella capacità di raccontare la sua realtà con sempre meno segni. Uno stile asciutto compensato dalla varietà dei temi trattati e dalle tecniche utilizzate, dalla capacità di vedere in un singolo dettaglio o in un impercettibile movimento la possibilità di esplicitare una vocazione artistica.





Virata
1934
altorilievo in gesso
cm 54 x 35

Sciatrice
1932
bassorilievo in gesso
cm 37 x 37



Motociclista
1934
tuttotondo in gesso
cm 40 x 55 x 26



Motociclista
1934
tuttotondo in bronzo
cm 40 x 55 x 26



Volo
1933
tuttotondo in bronzo
cm 45 x 30 x 72



Sirena partenopea
1939
tuttotondo in bronzo
cm 17 x 17 x 37



Annunciazione
1934
tuttotondo in gesso
cm 32 x 22 x 71





GIULIO PARISIO



Piazza del Plebiscito
s.d.
pellicola al bromuro d'argento, cm 10 x 15

nella pagina precedente
Fontana dell'esedra, Mostra d'Oltremare
s.d.
lastra al bromuro d'argento, cm 13 x 18

GIULIA MILANESE (*) ATTRAVERSO L'OBIETTIVO

«Una mostra d'arte fotografica di Giulio Parisio mette a contatto con l'ammirazione del pubblico uno schietto temperamento artistico che sente l'ardore passionale, la bruciante febbre d'un amore che non conosce limiti, ma ha slanci irrefrenabili e ardimenti di religiosa devozione» [1].

Questa definizione dell'indole di Parisio e dell'amore per il suo lavoro svela ai nostri occhi la figura di un uomo dotato di un estro particolare e di una creatività viva ed intelligente. Ma nondimeno - lo scopriremo presto - Giulio Parisio fu capace, ottimo imprenditore di se stesso, di valutare e scegliere i percorsi più appropriati per perseguire i suoi scopi di successo e portare al suo lavoro i riconoscimenti che pensava meritare.

Napoletano, classe 1891, cominciò ad avvicinarsi alla fotografia in età molto precoce, grazie alla passione diletantesca di suo padre. Quindicenne realizzò la sua prima opera: una serie di cartoline illustrate che vendette a piccoli commercianti locali.

Ma fu all'inizio della Grande Guerra, quando poco più che ventenne fu chiamato alle armi, che Parisio ebbe la sua prima vera occasione di mettersi in gioco come fotografo: venne, infatti, assegnato ai servizi di rilevamento fotografico, dimostrando tali capacità che nel 1918 gli fu affidato il compito di documentare «le vestigia di italianità esistenti in Dalmazia» [2]. Furono mesi di impegno incessante e proficuo. Alla fine il risultato fu tale da ricompensarlo della fatica fatta: non solo ottenne l'ammirazione dei suoi superiori, ma anche, e soprattutto, il riconoscimento tangibile di una mostra, che venne inaugurata il 30 agosto 1919 al Teatro Verdi di Zara. Il successo fu immediato, le cronache del tempo gridarono unanimi al capolavoro permettendo di fatto a Giulio di riproporre le fotografie dalmate a Napoli, a Roma e a Milano [3].

(*) Archivio Fotografico Parisio.

[1] All'Archivio Fotografico Parisio si conservano ritagli d'epoca di giornali fotografati da Parisio stesso, purtroppo, senza le indicazioni dell'autore né del giornale. È sembrato talvolta opportuno utilizzare questi ritagli, pur se limitati nel loro valore.

[2] Giulio Parisio. *Fotografo artista 1924-1965*, catalogo della mostra a cura di Archivio Fotografico Parisio, Milano, 2002, p. 116.

[3] *Ibidem*, p. 116.

[4] M. D'Ambrosio, *I Circumvisionisti. Un'avanguardia negli anni del fascismo*, Napoli, 1996, p. 57.

[5] Giulio Parisio. *Fotografo artista 1924-1965*, op. cit., p. 116.

[6] *Immagini d'élite nella Napoli degli anni Trenta. I ritratti fotografici di Giulio Parisio*, catalogo della mostra a cura di G. Leucci e S. Fittipaldi, Roma 1995. Di questa borghesia Parisio divenne il "fotografo ufficiale". La sua produzione di ritratti, copiosa in quest'epoca, immortalò uomini e donne, completamente immersi nei loro cliché borghesi composti e raffinati, protagonisti ed insieme strumenti di una ricerca stilistica e tecnica costante.

[7] E. Campana, *La prima Mostra della Bottega di Decorazione*, «Il Mattino», 15 novembre 1928, p. 5.

[8] Giulio Parisio. *Fotografo artista 1924-1965*, op. cit., p. 116.

[9] Parisio venne definito da Marinetti «il più futurista dei fotografi napoletani». M. Iuliano, *L'Archivio Parisio come fonte per la storia urbana. Prospettive di ricerca*, in "Storia Urbana", Milano, 2006, p. 1.

[10] M. D'Ambrosio, *Emilio Boccanfusa e il Futurismo a Napoli negli anni Trenta*, Napoli 1991, p. 610.

[11] *Futurism & Photography*, catalogo della mostra a cura di G. Lista, Londra 2001, p. 86.

[12] Giulio Parisio. *Fotografo artista 1924-1965*, op. cit., pp. 116, 117.

Quest'esperienza fortunata, che gli era valsa, tra l'altro, la nomina a Cavaliere della Corona d'Italia, spinse Parisio a perseverare nella strada della fotografia. Tornato a Napoli ottenne, insieme al fratello Luigi, un incarico di documentazione per le Manifatture Cotoniere Meridionali. Teorie di macchinari, donne chinate nei campi di cotone, istanti di ripetitivo lavoro sono ritratti da Parisio con occhio vigile sul particolare, con attenzione incessante alle possibilità della luce, conscio, come sarà per tutta la sua carriera, che la forza delle sue immagini doveva risiedere nel donare allo spettatore una visione esclusiva, quasi inaspettata del soggetto ritratto.

Dall'inizio degli anni Venti Parisio sembrò decidere che era ormai giunto il momento di sperimentarsi in progetti più grandi. Partecipò, sempre con grande successo [4], ad alcune mostre di fotografia, prima a Napoli, poi a Torino e più lontano ancora, intervenne alla *Exposition Internationale du Confort Moderne di Parigi* e alla *Exposition Internationale du Confort dans l'Habitation di Bruxelles* [5].

Napoli restava però, per Giulio, la vetrina più scintillante. I salotti erano il teatro dei suoi successi e la borghesia il suo pubblico entusiasta [6].

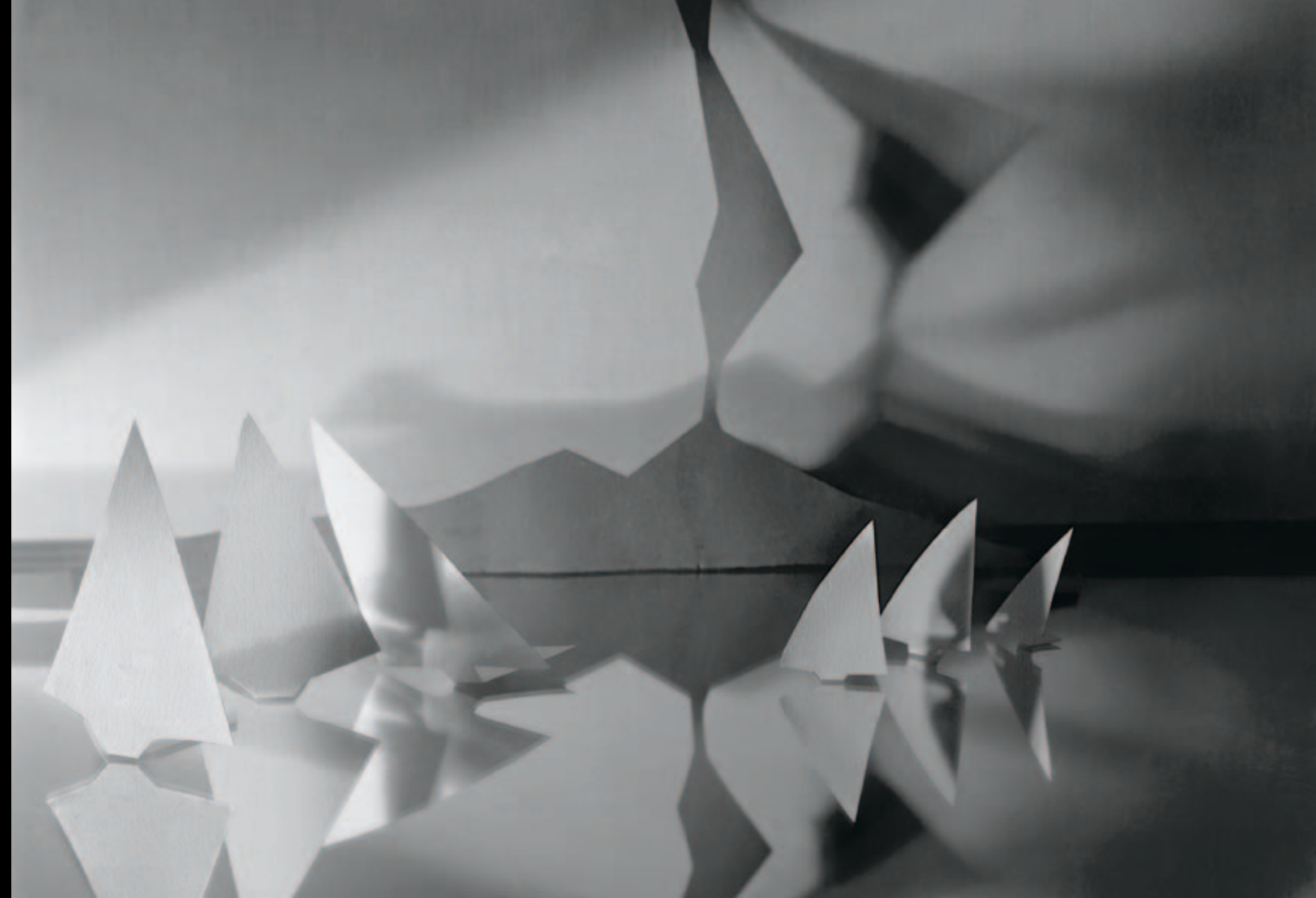
Era, a questo scopo, necessario reperire un luogo che fosse il segno tangibile della sua presenza in città, ed i locali trovati all'interno del colonnato di Piazza del Plebiscito gli sembrarono la cornice perfetta. Qui Parisio nel 1924 sistemò il suo studio, destinato a diventare, qualche anno più tardi la "Bottega di Decorazione": un laboratorio d'arte ed artigianato frutto di un'idea nata insieme all'amico Carlo Cocchia, un giovane artista vicino al Futurismo. L'inaugurazione della Bottega avvenne il 15 novembre del 1928 [7], le critiche benevole delle cronache, gli apprezzamenti del pubblico e delle istituzioni dovettero stimolare Parisio che, nel marzo 1929, vi presentò la sua prima personale: *Pittori e scultori napoletani attraverso il mio obiettivo* [8].

Ma non fu solo dei suoi ritratti che visse l'arte di Parisio. Pari vigore ebbe la riflessione sul paesaggio – soggetto iniziale delle sue fotografie dai tempi della Dalmazia – alla ricerca di uno scorcio inaspettato, interpretato attraverso visioni pittoriche ed espressive.

Fu in questi anni che Parisio, ormai affermato, si avvicinò al Futurismo [9], esordendo, nel novembre del 1930, con cinque fotografie nella sezione Futurista del *Primo Concorso Fotografico Nazionale* di Roma. Nei tre anni seguenti prese parte alla *Mostra di Fotografia Futurista* di Torino, alla *Mostra Nazionale di Fotografia Futurista* organizzata a Trieste ed alla *Grande Mostra Nazionale Futurista* di Roma [10], proponendo immagini realizzate con la tecnica della sovrapposizione, con effetti di riflessione delle superfici, e creando originali composizioni con la carta [11].

Dopo l'Esposizione romana, però, l'interesse di Parisio per la fotografia futurista si andò estinguendo. Le sue ricerche percorsero nuove e vecchie strade, toccando, senza distinzione di giudizio, ogni cosa capitasse davanti al suo obiettivo [12]. Cionondimeno egli mantenne sempre intatta, fino alla morte, nel 1967, quell'inquietante ricerca dell'attimo di luce, quell'angolo imprevisto, quel riflesso impercettibile di vitalità.

Panorama
1930 ca.
lastra al bromuro d'argento
cm 18 x 24

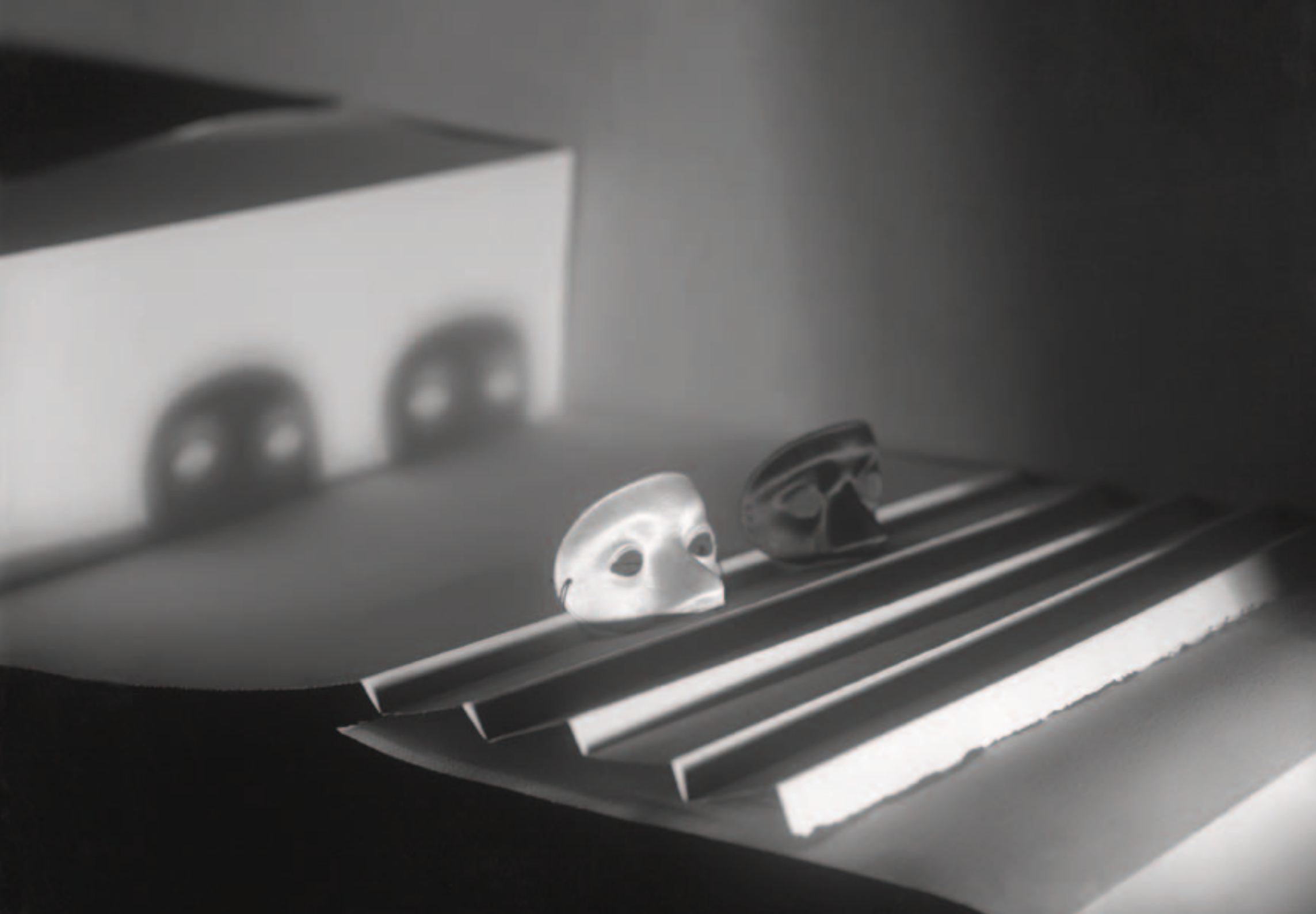




Grattacielo (traffico)
1930 ca.
lastra al bromuro d'argento
cm 18 x 24

Omaggio alla lampadina
1931
lastra al bromuro d'argento
cm 18 x 24





Maschere tragiche
1930 ca.
lastra al bromuro d'argento
cm 18 x 24



Aurora boreale (pinguini)
1930 ca.
lastra al bromuro d'argento
cm 18 x 24



L'ora della preghiera
1930 ca.
lastra al bromuro d'argento
cm 18 x 24



Senza titolo
1930 ca.
lastra al bromuro d'argento
cm 18 x 24



Studio per la réclame del liquore Strega
1930 ca.
lastra al bromuro d'argento
cm 18 x 24



Studio per la réclame del liquore Strega
1930 ca.
lastra al bromuro d'argento
cm 18 x 24



Dux
1934
pellicola al bromuro d'argento
cm 6 x 6

Dux (elaborazione fotografica)
s.d.
lastra al bromuro d'argento
cm 24 x 30





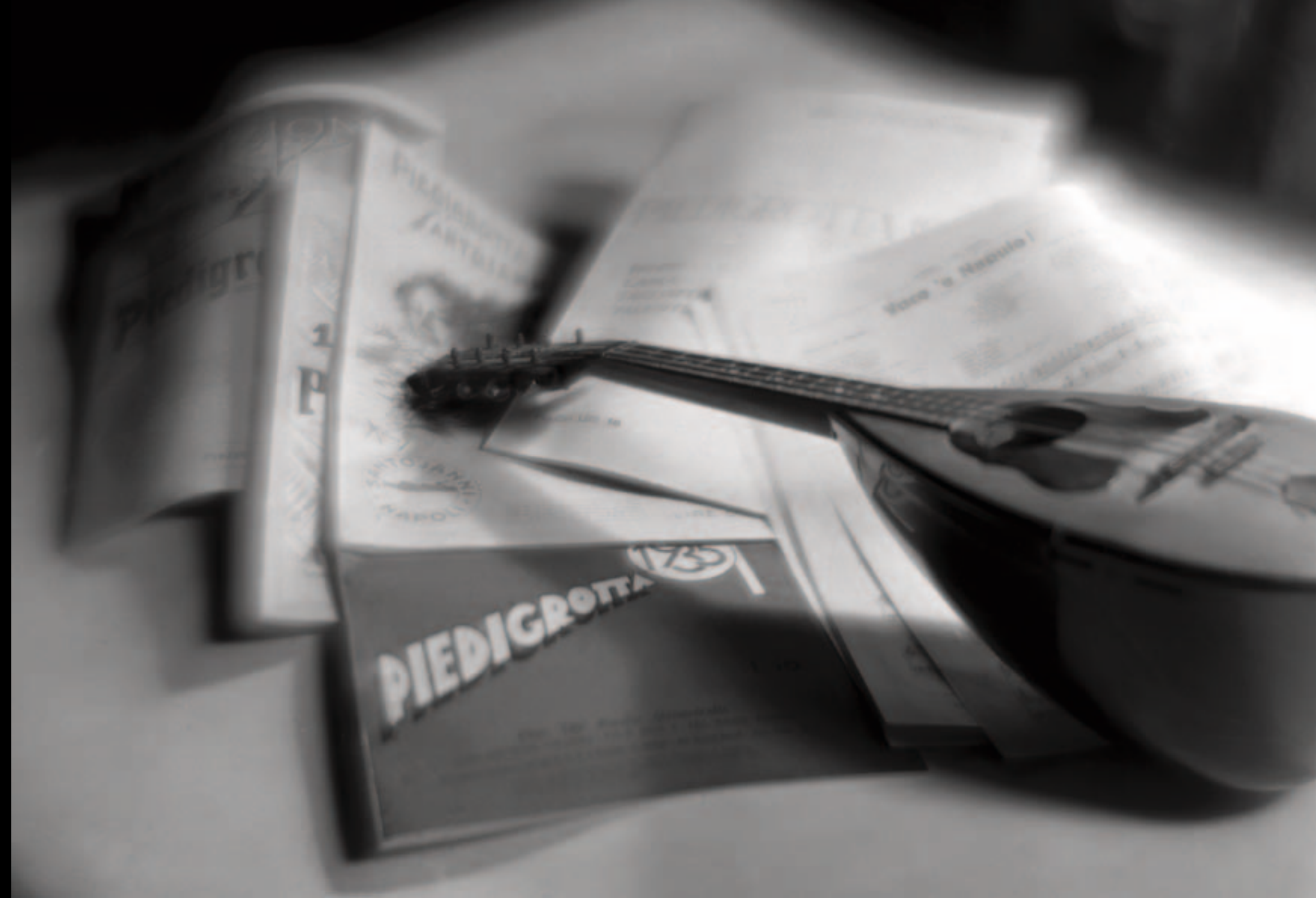
Ferro da stiro
1930 ca.
lastra al bromuro d'argento
cm 18 x 24



Impressioni di un bar
1930 ca.
lastra al bromuro d'argento
cm 18 x 24



Composizione con chitarra e spartiti
1935
lastra al bromuro d'argento
cm 24 x 30



Composizione con mandolino e spartiti
1935
lastra al bromuro d'argento
cm 24 x 30



Piedigrotta
1935
lastra al bromuro d'argento
cm 10 x 15



Piedigrotta
1935
lastra al bromuro d'argento
cm 10 x 15



Ritratto di Umberto Rancher
1928 ca.
lastra al bromuro d'argento
cm 18 x 24

Ritratto di Lionello Balestrieri
1928 ca.
lastra al bromuro d'argento
cm 18 x 24





Studio per la réclame del caffè Cirio
1939 ca.
lastra al bromuro d'argento
cm 24 x 30

Centocinquanta, la gallina canta
1930 ca.
lastra al bromuro d'argento
cm 18 x 24



Ritratto di Carlo Cocchia
1928 ca.
pellicola al bromuro d'argento
cm 13 x 18



