

BOCCIONI

A V E N E Z I A



BOCCIONI

a Venezia

Dagli anni romani
alla mostra d'estate a Ca' Pesaro

Momenti della stagione futurista

a cura di
Ester Coen
Licisco Magagnato
Guido Perocco

contributi di
Marco Rosci
Walter Schönenberger

Mazzotta

Sommario

- 7 Prefazione *di Licisco Magagnato*
- 9 BOCCIONI DA ROMA A MILANO
- 10 Boccioni da Roma a Milano - Tra vicende e personaggi *di Ester Coen*
- 13 DULIO CAMBELLOTTI
- 17 GIACOMO BALLA
- 20 GINO SEVERINI
- 21 MARIO SIRONI
- 26 A proposito di quattro "Boccioni" luganesi *di Walter Schönenberger*
- 28 Da Roma a Padova via Parigi e Russia *di Marco Rosci*
- 34 Sul viaggio in Russia: tre lettere di Boccioni
- 63 LA MOSTRA D'ESTATE A CA' PESARO
- 65 Boccioni a Ca' Pesaro *di Guido Perocco*
- 67 UGO VALERI
- 68 FELICE CASORATI
- 71 UMBERTO MOGGIOLI
- 72 TEODORO WOLF FERRARI
- 73 GINO ROSSI
- 75 TULLIO GARBARI
- 77 PIO SEMEGHINI
- 80 ARTURO MARTINI
- 81 La mostra di Ca' Pesaro *di Ester Coen*
- 83 Dalla stampa dell'epoca
- 111 MOMENTI DELLA STAGIONE FUTURISTA
- 112 Momenti della stagione futurista di Umberto Boccioni
di Licisco Magagnato
- 135 APPARATI
- 136 Boccioni - Vita, opere e incontri *di Massimo Di Carlo
e Massimo Simonetti*
- 156 Esposizioni citate nelle schede tecniche delle opere
- 159 Bibliografia
- 162 Catalogo delle opere

Boccioni da Roma a Milano Tra vicende e personaggi

Ester Coen

Ne *La vita di un pittore* Gino Severini racconta l'incontro con Umberto Boccioni; è la testimonianza più importante per ricostruire il momento della formazione dell'artista, a partire dal 1900, anno dopo il suo arrivo a Roma da Catania:¹ "Conoscevo ormai a Roma diversi giovani che aspiravano ad esser pittori, e fra questi Basilici, un giovanotto bello e robusto, sempre gaio e contento di se stesso. Fu lui che mi presentò Boccioni una sera, credo, nel 1900, durante una di quelle belle serate di musica al Pincio.

"Si può dire che la nostra reciproca simpatia fu immediata. Ci intendevamo, evidentemente, su tutti i punti, e soprattutto su Nietzsche il nostro entusiasmo era identico. Prima di separarci, mi domandò: 'Cosa fa lei, domani?' L'indomani era domenica e non andavo al mio ufficio di spedizioniere. 'Vado a dipingere il ponte Nomentano' gli risposi. E allora lui: 'Se permette vengo anch'io.'

"E così ci ritrovammo la mattina di poi, alle sei, a Porta Pia. Io avevo la mia scatola di colori regalata dalla russa, e ne ero molto fiero e geloso. A tenerla in mano mi sembrava già di essere un autentico pittore. Boccioni venne invece con un'enorme cartella, nella quale aveva riunito una grande quantità di disegni per farmeli vedere.

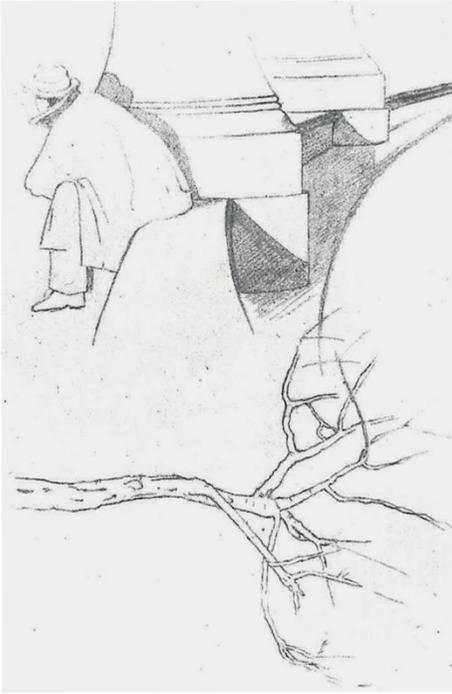
"Guardava con invidia e curiosità la mia scatola, tanto più che non ne aveva

mai viste da vicino; del resto mi confessò apertamente che non aveva mai toccati né i pennelli né i colori. Lungo il tragitto tra Porta Pia e ponte Nomentano, mi raccontò che viveva col padre in casa di uno zio, e mi disse pure che il padre, per secondarlo nel suo desiderio di darsi all'arte, lo mandava a prendere lezioni di disegno da uno di quei cartellonisti, che, intorno al 1900, imbruttivano i muri della città. Questo pseudopittore gli faceva copiare i suoi orribili cartelloni, e sono questi disegni, uno più brutto dell'altro, che mi mostrò."

Lo pseudopittore di cui Severini parla era Mario Mataloni, ricordato da Giuseppe Sprovieri per le sue eccellenti doti grafiche e considerato da Vittorio Pica "degno emulo dei cartellonisti stranieri". Il giudizio di Pica² è utile a ricordare la figura di un artista ormai dimenticato: "Ritrovansi sempre nei suoi affissi cromolitografici in una davvero mirabile varietà di concezioni originalmente e suggestivamente simboliche, una concettosità sottile e poetica, un sapiente accordo di tinte tenere, un'intelligente distribuzione della parte scritta, in modo da contribuire, con snella eleganza di sagoma dei caratteri, all'armonico complesso decorativo, ed una rara grazia di disegno, che affermarsi in ispecie nei prediletti nudi femminili e nelle incorniciature floreali, alle quali il girasole presta la maestà delle

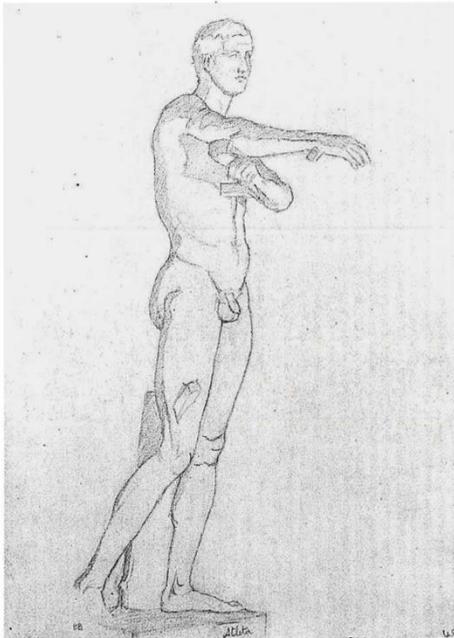


1. Prato della Valle - statua, 1902



1a. Uomo seduto e albero, 1902-1903?

2. Atleta, 1902-1903?



larghe e rotonde sue auree corolle e la variopinta famiglia delle liliacee degli alti steli rigidi e dei calici frastagliati. [...] Io vorrei che i nostri giovani pittori seguissero l'esempio del Mataloni e si provassero in questa nuova forma d'arte che maestri del pennello del valore e della fama di Puvis de Chavannes, di Herkomer, di Mesdag, di Toorop e di Stuck, non hanno sdegnato di tentare..."

Forse non è corretto usare il termine di artista per questo personaggio, certamente dotato di un senso estetico molto accentuato e di una notevole capacità di organizzare lo spazio di una pagina, ma la cui produzione si arresta al cartellone pubblicitario. Il disprezzo di Severini risiede proprio nel non considerare l'attività del cartellonista meramente come un'arte decorativa applicata all'industria. Mataloni lavora negli stessi anni di Hohenstein, Dudovich, Bompard, Cambellotti; tutti alla ricerca di una elaborazione dell'immagine che, nella sintesi del segno, vincessero il forzato appiattimento del foglio e, con notevole virtuosismo decorativo, facesse risaltare il motivo rispetto allo sfondo. Capacità che lo stesso Boccioni acquisirà rifacendo gli "orribili cartelloni" di Mataloni — come annota Severini — e frequentando lo studio di Duilio Cambellotti, più tardi legato a lui da un ulteriore vincolo di parentela. È ancora Severini a descrivere le frequentazioni di quel periodo: "Boccioni aveva scoperto un altro scultore [oltre a Prini, Felci e Riccardi], Duilio Cambellotti, uomo intelligente e riflessivo, il quale, come Basilici, era un grande ammiratore del pittore Otto Greiner e degli artisti di Monaco in generale." Cambellotti si era affermato nell'ambiente artistico soprattutto illustrando importanti riviste e fogli dell'epoca,³ da "L'Italia Ride" a "Fantasio" e "Novissima" a "L'Avanti della Domenica", cui collaboreranno con alcune copertine anche Severini, Sironi e Boccioni.

Ecco Cambellotti descrivere l'ambiente artistico romano d'inizio secolo, lanciando un occhio, non privo di ironia e di velato disprezzo, ai giovani "moschettieri" — come lo stesso Severini definisce Boccioni, Collini e se stesso

— desiderosi di emergere attraverso una pittura diversa e più violenta: "In quel tempo Roma non si poteva dire centro di fervore operativo in arte. Pochissimi ed inattivi gli ultimi rappresentanti dell'accademismo: vecchi e ridotti sulle pareti delle chiese, incapaci di uscirne fuori. Nel restante, l'ambiente d'arte romano subiva le tarde influenze, da un lato della scuola napoletana, dall'altro delle scuole toscane, lombarde e venete che avevano avuto ed avevano i loro maestri eccelsi.

"Ma ormai le influenze di queste scuole pittoriche e stanche si ripiegavano in un realismo spesso volgare.

"Si deve convenire che eccezioni notevoli ce n'erano sia da parte di artisti già maturi ed affermati (Carlandi, Sartorio), sia da artisti di mezza età o più giovani (Coromaldi, Innocenti, Noci, Costantini, Petrucci).

"Oltre questi esisteva uno stuolo di giovani, meglio direi di giovanissimi a cui si accodavano degli adolescenti e dei ragazzi. Tutti costoro si atteggiavano a geni incompresi; tutti uguali nell'esteriore, vestiti di nero come Rodolfo nella Bohème pucciniana, capelli a larghe tese, chiome lunghe, piuttosto trasandati, sporchi anzichè.

"Tutti dialettici fino alla nausea, meglio direi chiacchieroni; tutti imbevuti di letteratura francese; loro autori prediletti erano Emilio Zola e Baudelaire che non capivano. Audaci nei loro propositi verbali e insistenti nello strofinarsi addosso a quelli della generazione precedente che erano considerati come arrivati perché già operanti; e, se per caso venivano scacciati, ritornavano ad onta di qualunque mortificazione, che a loro venisse inflitta. Per queste loro abitudini venivano chiamati 'Bacarozzetti'. È anche vero che molti di questi di cui parlo, in epoca successiva passarono fortuna, sia emigrando a Milano o a Parigi, sia buttandosi a capofitto nel futurismo che mediante Marinetti faceva le prime prove."⁴

Questa descrizione è resa più vivace e realistica da un piccolo disegno inedito a matita e china recentemente ritrovato in mezzo alle carte di Boccioni. Descrive la sagoma di un personaggio intabarrato in un grande mantello nero,

con un largo cappello di feltro, seduto in posizione meditativa; sullo sfondo è appena delineata una figura dall'elegante andamento e dalla sinuosità simbolisteggiante e un cartiglio reca la scritta: "Ma mi spiechi questa tendenza." Evidentemente dietro la causticità di Cambellotti — che senza dubbio regalò a Boccioni questo disegno — si nasconde l'atteggiamento affettuoso della persona più adulta e con più esperienza verso l'amico principiante.

Questa amicizia permetterà al giovane Boccioni di inserirsi in un ambiente fervido di novità culturali, anche straniere, e di seguire una tendenza che, comunque, si discostava dall'accademismo. Da Cambellotti, Boccioni imparerà a conoscere la linea fluttuante, sensibile e sferzante, tipica delle sue esperienze grafiche e il segno incisivo, severo e sicuro dei tedeschi.

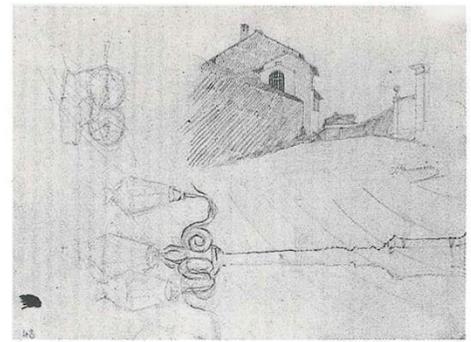
"Fu Giacomo Balla, divenuto nostro maestro — ricorda ancora Severini —, che ci iniziò alla nuova tecnica moderna del 'divisionismo' senza tuttavia insegnarcene le regole fondamentali e scientifiche. Giacomo Balla era un uomo di un'assoluta serietà, profondo, riflessivo, e *pittore* nel più ampio senso della parola. Sull'esempio dei pittori francesi, aveva un amore esclusivo della natura, a cui domandava tutta l'ispirazione fino all'eccesso.[...] Balla dipingeva con colori separati e contrastanti, come i pittori francesi; la sua 'qualità pittorica' era di prim'ordine, genuina con qualche analogia con la materia e la qualità di un Pissarro. Fu una grande fortuna per noi d'incontrare un tale uomo, la cui direzione decise forse di tutta la nostra carriera. L'atmosfera della pittura italiana era a quel momento la più fangosa e deleteria che si potesse immaginare; in un simile ambiente anche Raffaello sarebbe arrivato appena al quadro di genere..."

Si affacciano all'adolescente Boccioni le due strade da percorrere: da una parte quella moderna, più formale, di matrice simbolista, che guarda alle Secessioni austriache e tedesche, dall'altra quella più avventurosa che suggerisce una brusca violazione cromatica e che deriva dalla matrice francese postimpressionista. Boccioni non sceglie, non

esclude una delle due vie; oscilla tra le due tendenze, avvicinandosi ai tedeschi quando nell'immagine il segno si impone, avvicinandosi ai francesi nei pastelli e negli oli, dove il colore cancella l'apparenza e il contorno. E sarà così anche nelle opere del periodo posteriore, fino al 1910, anno che vedrà esplodere la tavolozza in miriadi di direzioni e di frammentazioni coloristiche.

Si rafforza il legame tra i due giovani artisti, Severini e Boccioni, nella nuova città di adozione, entrambi in cerca di nuove esperienze, l'uno proveniente da Cortona, l'altro da Catania. Si iscrivono alla Scuola libera del nudo. Racconta Severini: "Non mi venne mai l'idea di andare all'accademia per seguire corsi regolari di pittura, mi iscrissi invece alla Scuola libera del nudo, dove mi recavo soprattutto quando il cattivo tempo mi impediva di andare nella campagna romana." In una fotografia — con molta probabilità spedita ai familiari — Boccioni è ripreso, con gli altri compagni di corso, mentre ritrae un modello barbuto con cappello e calzari.⁵ Cipriano Efisio Oppo lo ricorda sbirciare da dietro le sue spalle "come disegnavo alla Scuola libera del nudo di via Ripetta ove egli non veniva più ed era ritornato quel giorno per curiosità o per incontrare qualcuno. C'erano Sironi, Cencio Costantini. 'Sei un pittore anche tu, eh!' mi disse dandomi subito del tu. M'era tanto simpatico che legammo immediatamente".⁶

I primi disegni di Boccioni rivelano una mano ancora rigida e molto insicura, attenta a una esatta resa del chiaroscuro, a una precisa impostazione del soggetto, sempre ripreso da modelli preesistenti, statue classiche e settecentesche, copie dall'antico, scorci di paesaggi o vedute romane. Nei disegni di poco posteriori si nota un allentarsi della tensione formale, una velocità di esecuzione più decisa, una essenzializzazione del tratto, che abbandona il tono troppo descrittivo. Questo nuovo linguaggio, o piuttosto la maturazione di una tecnica ancora acerba, Boccioni lo acquisisce dietro un lavoro costante, un'applicazione continua. Molto deve a Giacomo Balla, di cui frequenta lo



2a. Paesaggio romano e lampione, 1903?

3. Prato della Valle - statua, 1902





te, si vede come l'idealismo cambellottiano, serpeggiante all'interno di uno stile avanzato, tiene sotto controllo critico e risentito l'evoluzione della realtà sociale, alla quale invece Boccioni corrisponde più liberamente, specie dopo il trasferimento a Milano. Agli stessi anni risale la prima idea di *La falsa civiltà* (la redazione finale è del 1908 c.), opera in cui Cambellotti, facendo uso di una prospettiva singolare e di una tecnica matura, mescola con abilità senso dell'oppressione e messaggio morale. Il tema, alcuni anni dopo, sarà ripreso da Boccioni (*La città sale*, 1910-11) per esaltare, al contrario, il lavoro e per "innalzare alla vita moderna un nuovo altare vibrante di dinamica" (U. Boccioni, *Lettera a Nino Barbantini*, maggio 1911; pubblicata in *Archivi del futurismo*, vol. II, Roma, 1962, pp. 36-37; e in M. Calvesi, E. Coen, *Boccioni - L'opera completa*, Milano, 1983, p. 374). L'eccitazione di Marinetti per la vita moderna e la città soppianta così l'utopia socio-umanitaria del conte Tolstoj, sulla quale nel 1903 Cambellotti aveva eretto il politico *L'altare*.

86. Duilio Cambellotti, *Il gorgo*, 1899-1900

Mario Quesada

studio insieme a Severini, il quale, anni dopo, ricorderà: "Boccioni, che sentiva a fiuto le persone di valore, aveva scoperto Giacomo Balla, da poco tornato da Parigi, e tutto penetrato dalle idee dell'impressionismo."

"Ho portato il mio paesaggio da Balla e gli piacque molto. Gli domandai perché diceva che i nostri lavori vanno sempre bene e lui mi rispose che non essendovi il vero da confrontare, non può fare tutte quelle osservazioni che vi sarebbero da fare. Se dice *Bene!*... *bene!* ... avanti! avanti! lo fa perché vede il progresso nella scelta delle linee, nel colorito e nella tonalità generale", scrive Boccioni in una lettera a Severini, datata 7 settembre 1902.⁷

Balla era tornato a Roma nel marzo 1901, reduce da un soggiorno di circa sette mesi a Parigi, durante il quale non gli erano sfuggiti i progressi che la pittura andava sviluppando dopo l'impressionismo e, dalle opere — non solo francesi — scelte per l'Esposizione

universale del 1900, aveva potuto misurare lo stato della pittura italiana. Ben rappresentata, comunque, se si pensa che partecipavano artisti di tradizione simbolista e divisionista, come Morbelli e Segantini. Balla poteva quindi insegnare ai suoi giovani allievi, tra i quali anche Sironi, un metodo che egli stesso andava verificando nelle sue opere. Applicare a un realismo iniziale una tecnica coloristica nuova, basata su sensazioni ottiche e sull'effetto prodotto dall'accostamento di colori contrastanti.

"Se in un paesaggio ci fosse stata una vecchia scarpa avrebbe dipinto anche quella — racconta Severini — . Infatti fece una volta un quadro intitolato *Fallimento*; era la parte inferiore della porta di una bottega chiusa per fallimento. Quelle imposte non più aperte, abbandonate, sporche, coperte di pupazzi e di geroglifici fatti col gesso dai ragazzi, suggerivano certo l'abbandono e la tristezza. In un angolo dello scalino di



3a. *Gattamelata*, 1902-1904?

4. *Putto da Donatello*, 1902-1903?



pietra c'era uno sputo magnificamente reso. Indipendentemente dal soggetto e dallo spirito 'verista' (come si diceva allora), con cui era espresso, il quadro era una bella e personale pittura." Severini si sofferma forse troppo sul forte verismo oggettivo che caratterizza la pittura di Balla di questo periodo e parla solo di "bella pittura" per un quadro che rappresenta un saggio di grande maestria. Isolare un particolare della realtà, analizzarlo, segmentarlo in frammentarie minuscole pennellate sovrapposte, facendolo reagire a una luce radente e diffusa, scegliendo un taglio così volutamente fotografico, è un'idea nuova. Se Severini sarà influenzato più dalle ricerche divisioniste del suo maestro, Boccioni svilupperà anche queste riprese di scorci quasi deformanti, dove la visione frontale, fissa, viene superata. È vero che anche Degas aveva esasperato le linee nei suoi quadri, tendendole quali elastici al telaio e osservando la scena come attraverso l'obiettivo di una macchina fotografica, ma è anche vero che la Francia era molto avanti, dal punto di vista pittorico, rispetto all'Italia di fine Ottocento - inizio Novecento.

A Roma, racconta ancora Severini, "trionfavano i Lionne, Innocenti, Coromaldi, Carlandi, Arturo Noci, ecc. ecc. In tale ambiente di volgarità, di banalità e di mediocrità, spiccava la severa figura del nostro Balla. Sul suo esempio e per reazione ad un tale ambiente, le opere mie e di Boccioni si facevano sempre più aggressive e violente; ambedue avevamo fatto dei progressi; la nostra amicizia diveniva sempre più intima, nasceva e si sviluppava tuttavia fra noi una strana emulazione".

A partire dal 1903 Severini e Boccioni espongono le loro opere nelle mostre annuali della Società degli amatori e cultori di belle arti a Roma, la cui sede si trovava in via Nazionale. Alla LXIII Esposizione del 1903 Boccioni presenta uno *Studio* (Sala O, n. 649), Severini Giuseppe [sic] un dipinto dal titolo *Dintorni di Roma* (Sala S, n. 783); rappresenta una staccionata nella campagna romana e l'immagine taglia in obliquo il quadro dalla foggia orizzontale. La lezione di Balla si lascia sentire sia nel cromatismo che nella costruzione

del soggetto. Nella stessa mostra Balla esponeva cinque ritratti, tra cui quello del ministro Nasi e il *Ritratto all'aperto* (ora Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma); era presente anche un'opera di Medardo Rosso, *Impressione portinaia*, oltre a varie sezioni straniere e una personale di Domenico Morelli.

L'anno successivo esponevano artisti che sarebbero emersi sulla scena internazionale vari decenni dopo. Nella "sala internazionale" sono elencate in catalogo quattro opere di Wassily Kandinsky, *Nel parco*, *Studio*, *Studio* e *Torneo*. Kandinsky, allora allievo poco convinto di Franz von Stuck, fluttua tra un segno alla Jugendstil, che predilige temi medievalescanti e cortesi, e un segno più materico e largo, come nei suoi piccoli paesaggi. Nel 1903 aveva trascorso un breve soggiorno a Venezia, dal 2 all'11 settembre, documentato da alcune impressioni a tempera su cartone dipinte con campiture larghe di colore e contrasti molto forti, quasi fossero xilografie. Tornerà in Italia per un soggiorno più lungo nel 1905; in una nota autobiografica nel 1938 l'artista stesso appunterà: "1905, voyage en Italie, une année à R[apallo], nombreux paysages."⁸

Probabilmente né Boccioni né Severini notarono in quella esposizione, che contava oltre mille pezzi, le opere dell'artista russo. È però curiosa la coincidenza per cui, esattamente dieci anni dopo, il critico triestino Däubler scriverà a Boccioni: "Il Sig. Kandinsky vorrebbe fare un'esposizione delle sue pitture in Italia. [...] Lei sa di chi si tratta. K. è l'unico pittore d'oltre alpi che si avvicini davvero al futurismo."⁹ A questa data Kandinsky è ancora legato a Walden e alla Galleria Der Sturm di Berlino, dove i futuristi espongono nel 1912.

Nella sezione svedese e norvegese degli Amatori e cultori del 1904 Munch era presente con nove litografie, di cui, purtroppo, non si conoscono i soggetti; in quella tedesca Otto Greiner, che abitava a Roma, con due acqueforti e un disegno. Balla esponeva il famoso *Fallimento* insieme ad altri otto dipinti, Severini *Al solco* e *Siesta*, Boccioni un unico quadro, *Meriggio* (Sala T, n.

965). Un grande paesaggio dall'orizzonte schiacciato e una mucca in alto, nell'angolo destro, dipinta con una incredibile minuzia, che contrasta con il resto dell'immagine, campito a pennellate divisioniste e oblique e una pasta densissima di stratificazioni di colore. Nello stesso anno il "catalogo delle opere ammesse alla Esposizione annuale della Società delle belle arti in Firenze" riporta nella terza sala sei disegni di Gino Severini (L. 600) e cinque disegni di Umberto Boccioni (n. 158 - L. 300), impossibili da identificare, dato che manca qualsiasi altra notizia intorno a queste opere.

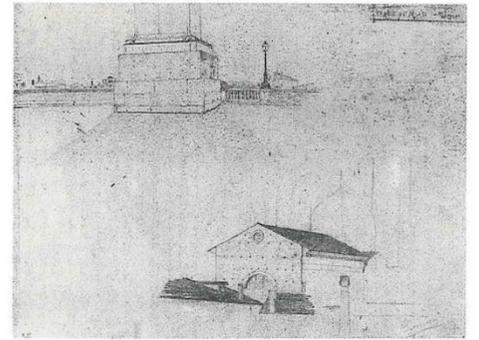
Si arriva così al 1905. Severini si vede negare la presenza all'Esposizione romana degli Amatori e cultori: "Malgrado che Balla facesse parte della giuria di accettazione, io fui interamente rifiutato. Avevo presentato 6 o 7 opere, fra cui un grande paesaggio autunnale: *Come le foglie*. Boccioni aveva sottomesso alla giuria 5 o 6 opere, e di queste gli accettarono soltanto un autoritratto, che era il meno interessante. Bisogna dire che, tanto io quanto Boccioni, sviluppando istintivamente e logicamente in noi la visione e la teoria impressionista (con un modo di fare ardito e violento), ci si avvicinava senza rendercene conto all'espressione cézanniana. Non c'era che Balla che potesse capire questo atteggiamento e sostenerlo e lo sostenne. Ma non riuscì ad imporlo. D'accordo con altri pittori non ammessi dalla giuria si organizzò allora la prima 'mostra dei rifiutati' nel foyer del Teatro Nazionale, oggi scomparso." Primo Levi, che si firma "L'Italiano" — aveva pubblicato nel 1900 una importante monografia su Segantini per la società Dante Alighieri di Roma — ne "La Tribuna" del 12 marzo 1905 commenta: "Del Boccioni, il quale si enuncia con una audacia non sempre squilibrata, sono qui moltissimi studii che in una grande mostra andrebbero perduti e qui invece richiamano assai più facilmente lo sguardo dell'osservatore esercitato."

L'osservazione di Severini circa il cambiamento del loro modo di dipingere è giusta. Nelle opere di Boccioni, già dal 1904, si può notare un approfondimento del senso volumetrico, rispetto

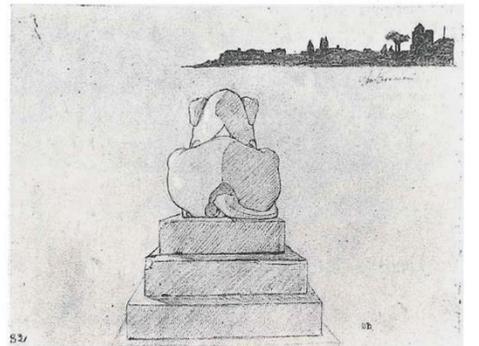
alla tonalità. Approfondimento sempre raggiunto attraverso il colore, che si intreccia come la trama di una grossa tela. Nell'*Autoritratto*, accettato dalla giuria degli Amatori (Sala B, n. 55; ora New York, coll. Malbin), Boccioni sembra ricercare una tecnica più veloce. In altre due opere, databili al 1905, *Ritratto maschile* e *Ritratto della zia*, l'artista evidenzia la struttura dei volti, scavando profonde zone di ombra e accendendo per contrasto altre parti, sferzate da tagli di luce. Ma Boccioni abbandonerà presto questo modo di dipingere, se non per sperimentarlo nuovamente nelle ultime opere.

Per la prima volta agli Amatori e cultori del 1905 Mario Sironi, amico dei primi anni di Severini e Boccioni, espone due dipinti, *Senza luce* e *Paesaggio*; Kandinsky è nuovamente presente con cinque opere, *Venezia*, *Colloquio*, *Villaggio*, *Convegno*, *Congedo*; Balla con tre, una delle quali un ritratto molto forte, il *Proprietario*; Cambellotti con cinque pezzi, tra cui vasi e oggetti. Non si vuole fare una mera e sterile elencazione di titoli, ma individuare quelle presenze più significative che si sono incrociate o hanno influenzato la formazione di Boccioni.

Siamo al 1906, anno della partenza dell'artista da Roma. L'esposizione degli Amatori si apre, come ogni anno, tra il febbraio e il marzo. *La signora Virginia* e *La nonna* (Sala R, nn. 493 e 509) sono le due opere di grande formato che Boccioni presenta alla mostra. Il taglio dell'olio e del pastello è molto simile: un'accentuata verticalità, esagerata dalla visione dal basso. Le due figure sedute occupano la maggior parte dello spazio; si arriva al volto dopo aver superato la massa degli abiti. Nel giro di pochi mesi Boccioni torna all'insegnamento di Balla; non più volumi squadrati e volti quasi deformati, ma tagli prospettici ed effetti di luce, dove il segno sfilacciato e obliquo e l'accavallarsi dei colori sottolineano la profondità. Nella stessa mostra Pellizza da Volpedo esponeva *La processione*, *Idillio primaverile*, "E ciò che l'una fa e l'altre fanno" (*Specchio della vita*), *Mattino di maggio* e un *Ritratto*. Il 16 giugno del 1907 Boccioni scriveva nel suo diario: "Ieri s'è ucciso a 39 anni Pelizza

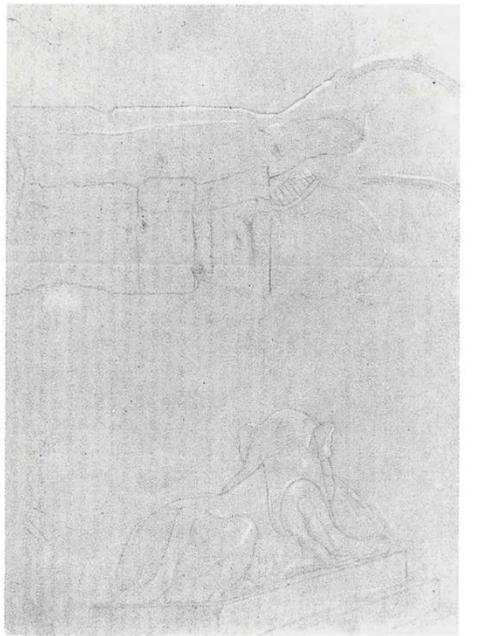


4a. *Trinità dei Monti*, 1902-1903?



5. *Paesaggio romano e leone*, 1903-1904?

5a. *Leone di piazza del Popolo e colonna*, 1903-1904?



[sic] da Volpedo. S'è impiccato dopo un mese dalla morte della moglie evidentemente vinto da tale scomparsa! Io ne sono stato sbalordito tutto il giorno. Era così dolce, così sereno e così pieno di fiducia nell'avvenire! L'avevo conosciuto a Roma e avevamo molto discusso. Come artista non era molto forte. Era troppo tenue, troppo mite; nella vita forse era lo stesso e si è ucciso. È terribile." Boccioni e Pellizza si erano probabilmente incontrati in occasione dell'apertura degli Amatori e cultori; l'artista lombardo era venuto a Roma nel febbraio.¹⁰ Boccioni lo giudica troppo debole, tuttavia si percepisce dietro a questa valutazione il rispetto per l'artista sfortunato. Il giudizio di Severini suona più positivo: "Il solo che impiegò la tecnica della divisione del colore per un fine poetico fu Pellizza da Volpedo." Così dicendo lo contrappone a Segantini, Previati e Morbelli che, secondo il suo pensiero, facevano uso del divisionismo al fine di ottenere effetti naturalistici.

"A Parigi sono andato con la sensazione di andare a curarmi e a guarirmi", annota Boccioni nel suo diario il 29 maggio 1907. E in una lettera alla madre e alla sorella: "Credetemi che a Roma ero arrivato a un punto tale che mi sarei dovuto tirare una revolverata o gettarmi a fare la vita di Valéry. Non studio più da due anni per quei maledetti pannelli. Mi hanno rovinato i nervi, non posso più soffrire nessuno, non amo più nulla, mi vedo proprio rovinato. [...] Ho perduto due anni senza accorgermene, mi sono fatto sorpassare vergognosamente e chissà se mi alzerò più" (Parigi, 17 aprile 1906).¹¹ Da queste parole affiora l'ansia di sfuggire a una vita provinciale, chiusa, come quella romana, di voler spezzare un ciclo senza vie d'uscita, fatto di piccoli lavori a pagamento, che impediscono a Boccioni di "studiare" e di sentirsi "puro". L'artista racconta in questa prima lunga lettera ai familiari le sue sensazioni ed emozioni all'arrivo nella metropoli francese. Lo colpisce il ritmo, lo affascina tutto ciò che si presenta di nuovo ai suoi occhi e che rispecchia le forme del progresso. Ogni cosa è motivo di meraviglia: "Ho potuto constata-

re che sono in una città addirittura straordinaria. Qualche cosa di mostruoso, di strano, di meraviglioso!" Il suo primo indirizzo è in rue de Vaugirard 4, "vicinissimo al gran giardino de Luxembourg. Sono dunque in pieno Quartier Latino nel punto di Parigi d'aria più pura".

Le poche notizie di quel breve soggiorno ci sono fornite dalle sue lettere e dai pochi dipinti ritrovati.

Il 24 giugno Boccioni adombra la possibilità di fare un viaggio in Russia e comunica alla madre di aver trovato una casa in affitto: "Vi ho detto che una bella e giovane signora russa aveva molta simpatia per me. La relazione amichevole si è stretta e la signora vuole lezioni di disegno da me dandomi 50 Fr. al mese. M'ha già pagato giorni sono il primo mese che ha servito per mettermi un po' a galla. [...] Tu non puoi credere alla riconoscenza che io ho verso questa cara signora che mi aiuta a non fare del commercio e poter studiare. È probabile che io vada in Russia con lei: vi dispiacerebbe? Naturalmente si tratterebbe di due o tre mesi. Ora vengo all'altra fortuna capitatami. Ho incontrato per caso in un magazzino un signore polacco che io conosco [sic] a Roma. Mi ha invitato a casa sua e dalla sua signora ho saputo che partivano per i bagni in Italia sulla riviera ligure. Erano costretti perciò a lasciare l'appartamento di cui avevano già pagato l'affitto per tre mesi. Mi proposero di prenderlo con un amico e dopo un po' di dubbi io e Sironi (non Severini) abbiamo deciso di prenderlo a 40 Fr. al mese. Perciò ai primi del prossimo mese avremo per 20 Fr. a testa un appartamento al *rez-de-chaussée* [sic] (vale a dire che dalla porta di strada si salgono 3 gradini e si è in casa) con due camere da letto (la mia con mobili in legno nero) una cucina con acqua potabile, e un salotto dalla parte di strada diviso dalle camere con un corridoio!!! [...] Ci fanno fare prima di partire due chiavi per poter entrare e mi dimenticavo di dirti, che un piccolo cortile con balaustre di ferro ci appartiene e potremo lavorarci.

"Tu non crederai, ma io e quest'amico il giorno in cui si decise eravamo talmente eccitati che non potevamo lavo-



6. Studio da Pontormo, 1903?



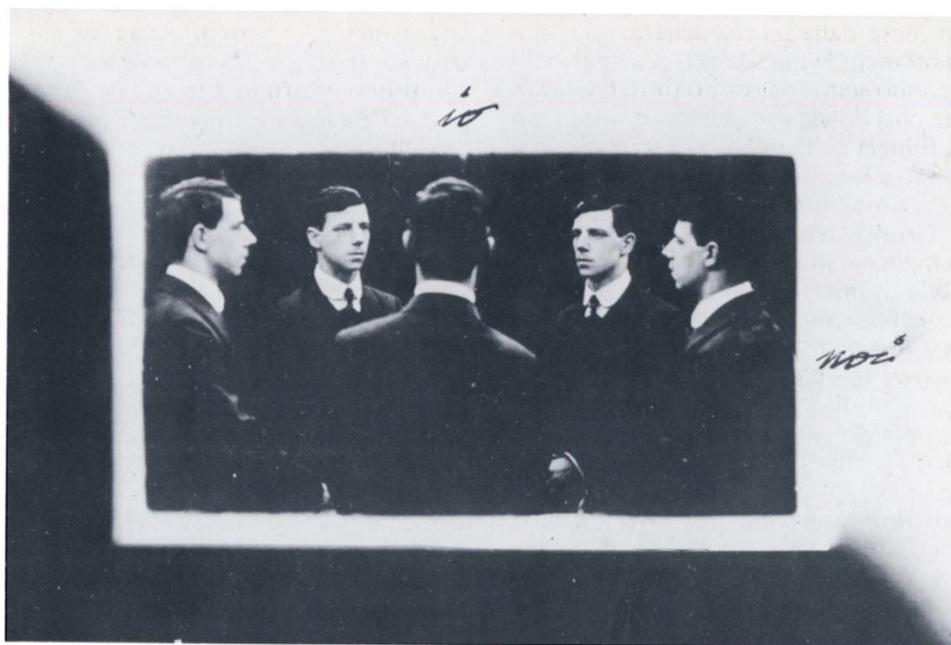
6a. Studi di ritratti "dal vero", 1903?

9. S. Onofrio, 1904



Io-noi Boccioni, fotografia, 1905-1907

La fotografia, in cui Boccioni appare simultaneamente in cinque pose, è stata ottenuta tramite un gioco di specchi. Data la giovane età dell'artista è riferibile ancora al soggiorno romano, anche se il ritrovamento della fotografia in un archivio veneziano potrebbe spostare la datazione al 1907. La scritta sembrerebbe stata apposta più tardi rispetto al momento dello scatto fotografico. Ballo nota che "la fotografia precede nella tecnica i celebri ritratti fotografici plurimi di Duchamp, Picabia e Rochet, eseguiti a New York nel 1917".



rare. [...] Quando io portai da quei signori questo amico, ci ricevettero con le lampade turche abbassate di modo che tutto il salotto era in penombra. [...] La Signora russa è ansiosa di vedere che ricevimento le farò nel mio salotto e certo sarà contenta. A proposito si chiama: Augusta Petrowna Bernicoff.¹² Era noto che Boccioni e Sironi si erano incontrati a Parigi, ma non si sapeva che avessero abitato insieme.¹³ Sironi e non Severini, scrive Boccioni; d'altronde se ci basiamo sulle memorie dello stesso Severini, molto precise nella ricostruzione di fatti e date, egli arriva a Parigi "una domenica d'ottobre, grigia e piovosa, nel 1906". Se Boccioni parte alla fine d'agosto per la Russia e Severini arriva a Parigi nell'ottobre, si può escludere che i due giovani amici si siano incontrati nella capitale francese.

È quindi con Sironi, l'artista conosciuto a Roma, che Boccioni divide gioie e miserie della vita parigina. E a Sironi rimarrà legato da un forte affetto; lo citerà spesso nel diario, durante gli anni seguenti: "Sironi è di nuovo ammalato e non viene più a Venezia. Peccato! Gli ho scritto spingendolo alla vita fisica che fortifica" (29 maggio 1907); "Mario Sironi è ancora ammalato! È orribile! Immagino le sue sofferenze. E dire

ch'io sono forte e vado con forza verso un ignoto. Auguri per il povero amico. Pure se domani lo sapessi forte e al lavoro quanti pensieri diversi. Chi aspira mi deve capire" (Milano, 22 agosto 1907). Gli scrive raccontandogli le sue impressioni dopo un viaggio a Monaco (cfr. diario, 22 settembre 1907); si dispiace di un raffreddamento di rapporti: "Raffreddamento con Sironi. Nessuno gli leverà dalla testa che Severini e la mancata spedizione delle tele hanno influito. Invece... purtroppo da molte lettere mi sforzavo a non parlare dei dubbi che mi assaltano quando penso ad una relazione con un uomo che vuole qualcosa nella vita. È inutile; uno dei due deve adattarsi a riconoscere superiore l'altro o tutti e due tacciono e lo pensano reciprocamente, cosa orribile che non è ammissibile con quello che dell'amicizia mi immaginavo io. Dunque è finita. Più penso e più credo che è impossibile confidare ad uno le proprie speranze quando queste rappresentano un pericolo o una disfatta per chi le ascolta. E se chi le ascolta non teme queste, non ha paura e per ciò non istima l'altro. Di qui non si esce. Dopo tanti mesi di solitudine e lontananza da chi ero abituato a confidare molto, Severini, ritrovandolo, ho visto le stesse reticenze, le stesse morti-

9a. Raoul, 1904?



Mario Sironi, coetaneo di Boccioni, segue lo stesso itinerario dell'amico: la Scuola libera del nudo, dove si esercitano a ritrarre figure in pose accademiche e riprodurre statue dalle movenze classiche, e lo studio di Giacomo Balla, dove imparano a conoscere i segreti della pittura e ad applicare quei principi di luminismo e di divisionismo che, nell'immobilismo della cultura romana d'inizio secolo, appaiono rivoluzionari.

"A Roma studiò e si esercitò da solo alla pittura rimanendo chiuso per interi mesi nella sua stanza da cui usciva solo per qualche ora per suonare al pianoforte alcuni pezzi classici o qualche spartito di Wagner: il genio tedesco che allora entusiasmava quasi fanaticamente i giovani più vivi ed antesignani": così lo ricorda in quegli anni Vincenzo Costantini, suo compagno di giovinezza, a lui legato inoltre da uno stretto vincolo di parentela.

L'ambiente dei giovani che frequenta è molto vivo e vario, da Prini a Severini e naturalmente Boccioni, dai pianisti Roesler e Pilstrom agli scultori tedeschi Tannenbaum e Gros. Espone per la prima volta a Roma agli Amatori e cultori del 1905 il quadro *Senza luce*, ma la sua produzione di quel periodo è molto limitata e poco conosciuta. Spirito introverso e solitario, persegue i suoi studi con accanimento; i primi soggetti vengono cercati nell'ambito familiare: ritratti della madre, della sorella al pianofor-



91. Mario Sironi, *Interno con la madre che cuce*, 1905 c.

te, autoritratti. L'*Interno con la madre che cuce*, dipinto in quegli anni, riassume in uno schema segantiniano un impasto denso e materico e una pennellata immediata e luminosa alla Balla. L'amicizia fraterna con Boccioni lo aiuta a superare difficili

momenti di isolamento volontario; dietro le pressioni sue e di Marinetti aderirà al futurismo, pur conservando una solida plasticità, che già contraddistingue le sue opere del primo periodo.

Ester Coen

artisti è troppo forte per essere incrinato da fatti esterni e Sironi, scosse e allontanate le sue depressioni, incoraggerà il vecchio amico nella polemica contro Papini e aderirà al futurismo. "Mai dimenticherò — scriverà nel 1931 la madre di Sironi alla nuora — che quell'amicizia riuscì a salvarlo con l'energia di rudi espressioni, con la risoluzione di trascinarlo a Milano da dove poi la guerra fece il resto."

Tornando al periodo parigino — dopo aver aperto questa lunga parentesi su questo importante sodalizio —, dalle lettere che Boccioni scrive alla madre, è chiaro che i due giovani lavorano molto e con grande entusiasmo. Ma

gran parte della produzione risulta dispersa, se di Boccioni si conoscono solo tre oli e alcuni disegni, sicuramente attribuibili a quel momento: una figura di donna seduta e due ritratti. I tre dipinti hanno come segno comune una pennellata lunga e incrociata, quasi gettata con slancio sulla tela. Il particolare non lo interessa più, non lo interessa più quell'elemento oggettivo che l'insegnamento di Balla gli suggeriva. Costruisce l'immagine, ormai, soltanto attraverso il colore. Un colore violento, come il gesto che lo dirige, un colore saturo che stride, un colore che si esprime in rapporti segreti e audaci. Un linguaggio che è vicino più a un Kan-

dinsky prima maniera che non al linguaggio dei neoimpressionisti o dei fauves o di Matisse, che Boccioni poteva aver visto durante questi mesi trascorsi a Parigi. Frustate di tinte sovrapposte e non campiture di colori puri creano allo stesso tempo una rappresentazione forte e una luminosità accesa, che sprigiona dal soggetto stesso e non da occasioni esterne alla tela. Se l'immagine, costretta nel telaio che la imprigiona, cerca di uscire in mille direzioni, l'inquadratura è ancora debitrice alla fotografia delle sue soluzioni prospettiche.

“Finalmente ho vinto! Lunedì sera 27, a mezzanotte parto per la Russia! [...] Fino a questa sera alle cinque io sono stato nel dubbio più feroce sulla mia partenza e già mi preparavo a continuare la valigia e prendere il treno lunedì per Padova perché a Parigi non potevo più reggere. Che sforzo! [...] Per adesso abbiamo accorciato l'itinerario e il viaggio si riduce a 5000 chilometri: si compie in 7 giorni viaggiando giorno e notte senza alcuna fermata. Se facciamo questo l'itinerario è il seguente: Parigi, Liegi, Berlino, Varsavia, Smolensco, Mosca, una città russa di cui non ricordo il nome e Tzaritzin. [...] Ed ora care — scrive Boccioni nella lunga lettera alla madre e alla sorella, datata 'Paris 25 Aout' — voi siete le sole persone di cui mi posso fidare. Quando ci rivedremo mi troverete profondamente cambiato. Non credo più in niente e in nessuno, non mi fido più di nessuno. In questo stato di guerra con tutti cerco ansiosamente qualche cosa su cui posarmi. E non ancora trovato nessuno [sic]. Tutti mi hanno offeso e tradito. Non vi impressioni questo sfogo all'ultimo momento perché è da tutti questi disinganni che verrà fuori la mia individualità e nauseato di tutto e di tutti mi ritirerò solo con l'Arte sull'altezza che con l'amore per lo studio potrò arrivare. [...] Dopo la Russia io verrò a Padova e ciò sarà tra qualche mese. Noi vivremo insieme, ci capiremo e io lavorerò per mettere bene giù il primo gradino.”¹⁵

Molto poco è conosciuto circa il viaggio e il soggiorno di Boccioni in Russia. Nell'agosto del 1906 lo sappiamo pres-

so un'altra famiglia russa — diversa da quella con cui intraprende il viaggio —, quella del conte Popoff. E di questi suoi ospiti l'artista invia alla famiglia il nuovo indirizzo, che risulta scritto sopra una cartolina: “Mr. Umberto Boccioni Rue Anastasiewskaia Maison Michenine Chez Mr. P.T. Papof [sic] Gou de Saratoff sur le Volga Tzaritzin.”¹⁶ Solo due fotografie ritrovate tra le carte di Boccioni testimoniano del periodo di Tzaritzin, antico nome di Stalingrado e poi Volgograd; una della veranda di casa Popoff e una che vede tre giovani seduti in un prato — uno è Boccioni? — e reca una scritta autografa dell'artista: “Tsaritsin 1906 Ricordo d'una gaia compagnia.”¹⁷ Un dipinto che ritrae Sophie Popoff, moglie del conte Popoff, eseguito da Boccioni ma non firmato, è rimasto presso quella famiglia fino ad epoca molto recente. Rispetto alle opere parigine, questa tela appare dipinta con una materia molto meno densa, più liquida, la cui trasparenza è ottenuta attraverso velature di colore. Piccoli tocchi di tinte variopinte ricordano la tecnica divisionista, con una applicazione sensitiva più che scientifica, nella parte alta del quadro; nel basso la pennellata si allunga e con la traccia del colore modella il corpo della persona ritratta.¹⁸

Alla fine dell'anno Boccioni ritorna in Italia, a Padova, dove vivono la madre e la sorella. La città è già meta di passaggi negli anni precedenti, almeno due, attestati da disegni o dipinti che recano la scritta “Padova”. I primi raffigurano due delle statue di Prato della Valle — potrebbero però esser state copiate da fotografie —; un disegno, che rappresenta il volto di un bambino di profilo, è datato “Padova 26 aprile 1904”; un foglio con il contorno di un albero reca la stessa scritta; un *Ritratto della sorella* a olio, “Padova 1 giugno 1904”; un altro olio, *Chiostro*, è firmato e datato “Boccioni Padova 1904”, anche se il soggetto non è nordico, bensì si riferisce al chiostro di una chiesa romana, S. Onofrio.

“Sono stato in campagna per lavorare e non ho trovato nulla. Le solite linee mi stancano, mi nauseano e sono stufo di campi e di casette. E pensare che appe-

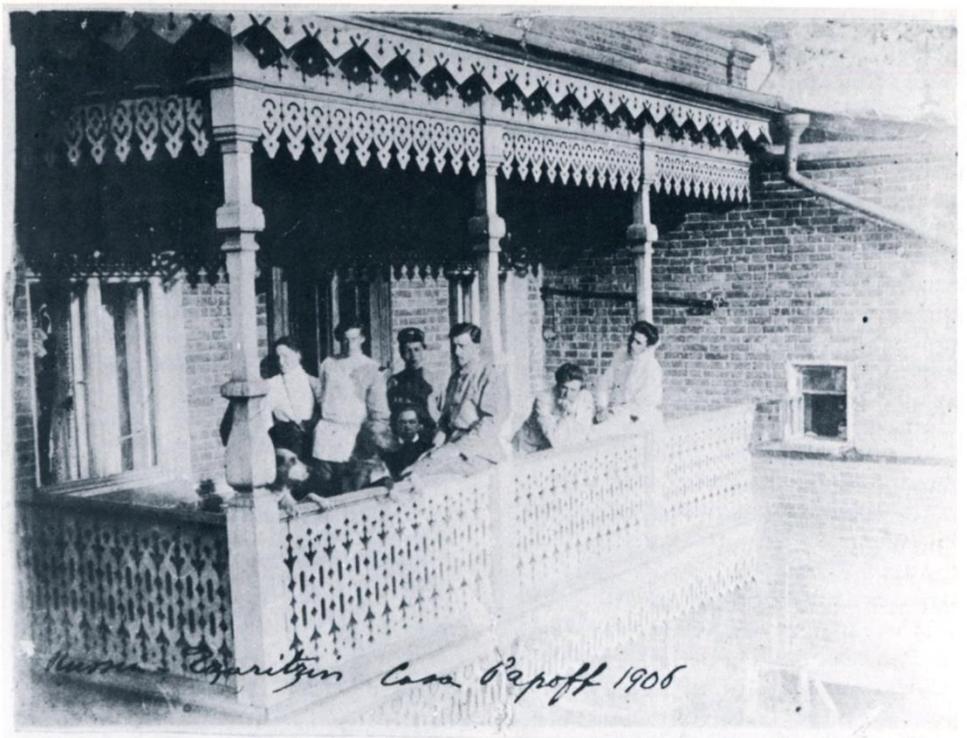


10. Donna, 1904?

10a. Donna di spalle, 1904?



Boccioni a casa Popoff. La fotografia venne scattata da Tzaritzin durante il viaggio in Russia nel 1906.



11a. Donna sul letto, 1904?

12a. Studi, 1904?



na arrivato a Padova ne ero entusiasta e speravo”, scrive in una delle prime pagine del suo diario, il 14 marzo 1907, e aggiunge: “Bisogna che mi confessi che cerco, cerco e non trovo. Troverò? Ieri ero stanco della gran città, oggi la desidero ardentemente. Domani cosa vorrò? Sento che voglio dipingere il nuovo, il frutto del nostro tempo industriale. Sono nauseato di vecchi muri, di vecchi palazzi, di vecchi motivi di reminescenze: voglio avere sott’occhio la vita di oggi. I campi, la quiete, le cassette, il bosco, i visi rossi e forti, le membra dei lavoratori, i cavalli stanchi ecc. tutto questo emporio di sentimentalismo moderno mi hanno stancato. Anzi tutta l’arte moderna mi appare vecchia. Voglio del nuovo, dell’espressivo, del formidabile! Vorrei cancellare tutti i valori che conoscevo che conosco e che sto perdendo di vista, per rifare, ricostruire su nuove basi! Tutto il passato, meravigliosamente grande, m’opprime io voglio del nuovo! E mi mancano gli elementi per concepire a che punto si è e di che cosa si ha bisogno. Con che cosa far questo? col colore? o col disegno? con la pittura? con tendenze veriste che non mi soddisfa-

no più, con tendenze simboliste che mi piacciono in pochi e che non ho mai tentato? Con un idealismo che mi attrae e che non so concretare? [...] È una verità che se fantasticamente potessi andare in un luogo affatto nuovo dopo un lungo studio farei molte cose nuove. Ora io mi sento frutto del mio tempo e mi sembra che qui in Padova tutto sia vecchio. Questa sensazione la allargo a tutta l’Italia, quasi, meno un po’ dell’alta e ne tiro la conclusione che si vive fuori d’ambiente.”

Pochi mesi dopo il suo ritorno in Italia Boccioni già sente crescere in sé la difficoltà a lavorare, a esprimere nuovi pensieri in un paese dove la tradizione dell’antico frena il progredire di idee diverse: “Cosa può ispirare se non della semplice tecnica un ambiente che non vive d’oggi? In Italia mi sembra tutto in disuso: un enorme museo per le cose d’arte, un’enorme bottega da rigattiere per quelle d’uso. Le vie, le linee, le persone, i sentimenti sentono di ieri con l’aggravante dell’odore indefinibile dell’oggi. Noi viviamo in un sogno storico. Questa è la delizia dei forestieri che vengono giustamente a riposarsi, ma fa fremere me al pensiero

che gli storici nel secolo XX non parleranno di Italia” (14 marzo 1907).

La lucidità del pensiero di Boccioni è straordinaria, acuita dal viaggio all'estero che gli ha aperto e lasciato intravedere nuovi orizzonti. Sempre più si approfondisce la crisi se la rappresentazione debba rispettare la costruzione oggettiva della realtà o sia da ricercarsi al di fuori delle apparenze effettuali. Ritorna la problematica presente già nelle opere del periodo romano e quel desiderio di sfuggire alla pura osservazione della natura. Pur ammettendo l'importanza dell'insegnamento di Balla, Boccioni sente che deve andare oltre, superare l'immobilismo del dato esteriore. In una lettera a Severini (settembre-ottobre 1907) egli comunica all'amico le sue impressioni sul loro maestro: "Ha voluto camminare ad ogni costo senza accorgersi che era circondato da un muro chiuso. Il fermarsi troppo all'osservazione di una foglia gli ha fatto dimenticare che sulla sua testa cantano gli uccelli. Le nuvole corrono lontano, lontano, le farfalle si rincorrono e si amano. Egli ti dà quel tono accidentale della foglia meravigliosamente ma la tua sensazione resta là, circoscritta, fredda, isolata... L'universo non palpita! La nostalgia di ciò che non è, che non è mai stato forse, che non sarà mai non è appagata! Tu continui a soffrire e a desiderare nella stessa contemplazione della sua opera; ecco perché non è grande, perché, secondo me, la sua è una via sbagliata. Malgrado questo devo ancora trovare un uomo della sua tempra."

In realtà non si tratta di una critica a Balla, quanto di un'analisi introspettiva rivolta a se stesso. Boccioni sente maturare nel suo animo qualcosa che non riesce a esprimere se non attraverso un metodo e una tecnica già conosciuti, e questo conflitto lo rende inquieto, insoddisfatto. "Lavoro mi sembra progredire in abilità ma sono sempre allo stesso punto con la costruzione del quadro. Speriamo" (5 aprile 1907).

Le opere dipinte durante questo periodo portano il segno di questa nuova ricerca. Ricerca soprattutto sul colore, che l'artista esaspera giocando su giustapposizioni tonali; ricerca sulla spazialità forzando il contrasto tra figura e

sfondo. Boccioni ritorna alle ricerche di tipo divisionista, forse mai abbandonate, frantumando il colore in piccole tessere di toni puri, come nel *Ritratto di scultore* attribuibile al 1907.

"Sto per partire per Venezia. Padova non mi attrae", annota nel diario il 5 aprile, e il 20: "Sono a Venezia da dodici giorni. Sono abbastanza forte. Vivo regolarmente e lavoro."

A Venezia visita l'Esposizione internazionale d'arte, si interessa alla sala di Aristide Sartorio: "Siamo sulla via della grande Arte. Il tempo del quadretto di genere, del verismo volgare è passato e il simbolismo oscuro tramonta dinnanzi al sorgere della grande Arte. La Esposizione di oggi è una dimostrazione incoraggiante per noi giovani che cominciamo" (18 aprile).

Boccioni lavora molto e per la prima volta alla tecnica dell'incisione, acquaforti e puntesecche; almeno cinque soggetti sono attribuibili a questo periodo. Quattro sono le opere a olio, finora note, che rappresentano impressioni di paesaggi veneziani, soprattutto lagunari. La suggestione dell'atmosfera influisce nella scelta della figurazione. La luce, diffusa o riflessa nell'acqua, acquista una valenza sempre più significativa. Come il cristallo limpido e trasparente rifrange attraverso le sue sfaccettature le iridescenze della luce che assorbe, così nelle impressioni veneziane di Boccioni l'energia luminosa si concentra nel colore e si disperde sulla tela in molteplici gradazioni fredde, quasi raggelate. L'artista non si sofferma a lungo sul paesaggio veneziano — pochi lontani scorci ambientano la scena — ma cerca di cogliere la sensazione che riceve e soprattutto lavora di fronte a un'apparenza mobile, in continuo mutamento, come lo specchio d'acqua.

Si alternano momenti di grande produzione a momenti di scoraggiamento: "Sono per partire da Venezia per Milano. Non posso più tirare innanzi. Sono tornati i medesimi tempi di Parigi per quanto molto meno penosi. Chiudo questo periodo con la coscienza di essere rinato a nuova vita e di progredire sensibilmente" (29 maggio). Boccioni rimarrà ancora a Venezia e si iscriverà



11. *La madre seduta*, 1904?

12. *Uomo con mandolino*, 1904?





13. Uomo a tavolino, 1904



14. Ciociara, 1904

alla Scuola libera del nudo il 21 maggio 1907, lo stesso giorno di Arturo Martini, poco prima della chiusura dei corsi. Ma non resisterà a lungo; Milano è il nuovo miraggio: "A Milano ci vado con l'intenzione rapace di vincere e di conquistarla" (29 maggio). A metà agosto è a Milano, prima tappa di un nuovo viaggio in Russia, che non avverrà. Ai primi di settembre è a Monaco, dove visita l'esposizione dei secessionisti, e

il 12 è già di ritorno a Milano: "Sono a Milano e la Russia è lontana. [...] Riorganizzerò la mia vita e il mio lavoro e avanti."

Ringrazio Maurizio Calvesi per i preziosi consigli e i continui confronti, Giuseppe Sprovieri per gli straordinari ricordi, Aglae Sironi per l'importante segnalazione della lettera della nonna.

Note

Le frasi di Gino Severini sono tratte da *La vita di un pittore*, prefazione di L. Vitali, Milano, 1965 (II ediz. prefazione di F. Menna, Milano, 1983); i diari di Umberto Boccioni, di cui molte frasi sono riportate nel testo, sono pubblicati nel volume *Umberto Boccioni - Gli scritti editi e inediti*, a cura di Z. Birolli, prefazione di M. De Micheli, Milano, 1971.

¹ Per una approfondita indagine sul periodo romano e gli anni seguenti e sulla datazione delle opere di quel momento, cfr. M. Calvesi, *Il periodo romano e Dal viaggio a Parigi ai primi anni milanesi*, in *Boccioni - L'opera completa*, Milano, 1983, pp. 20-41.

² V. Pica, *L'arte all'Esposizione del 1898*, in *Duilio Cambellotti scultore & l'Agro Pontino*, a cura di M. Quesada, cat. mostra, Roma, 1984, p. 33.

³ Cfr. A. Damigella, *1870-1914 - Aspetti dell'arte a Roma*, cat. mostra, Roma, 1972, pp. XLIV-XLV. Cfr. l'introduzione *Modernismo, simbolismo, arte sociale a Roma dal 1900 al 1911*, pp. XLIII-LXIII, accurata analisi del panorama della cultura artistica all'inizio del secolo a Roma.

⁴ In D. Cambellotti, *Vittorio Grassi*, in *Teatro-Storia - Arte*, a cura di M. Quesada, Palermo, 1982, pp. 272-273.

⁵ In *Boccioni prefuturista*, a cura di M. Calvesi, E. Coen, A. Greco, cat. mostra, Reggio Calabria-Roma, 1983, Milano, 1983, p. 39.

⁶ Cipriano E. Oppo, *Ricordo di Boccioni*, in "La Tribuna", 20 giugno 1933.

⁷ In *Umberto Boccioni - Gli scritti editi e inediti*, cit., p. 331.

⁸ In *Kandinsky - Oeuvres de Vassily Kandinsky (1866-1944)*, a cura di C. Derouet, J. Boissel, Parigi, 1984, p. 24.

⁹ Lettera datata "Firenze 15-II". È attribuibile al 1914 per il contenuto del testo.

¹⁰ Cfr. M. Calvesi, *Il periodo romano*, cit., p. 25.

¹¹ In *Umberto Boccioni - Gli scritti editi e inediti*, cit., pp. 332-338; già pubblicata in facsimile in

G. Ballo, *Boccioni*, Milano, 1964 (II ediz., 1983), tavv. 78-81.

¹² In C. Belloli, *Boccioni e gli inediti (opere, epistolario, iconografia)*, in *Boccioni cento anni*, a cura di L. Tallarico, Roma, 1982, pp. 199-221, e in "La Martinella di Milano", luglio-agosto 1982, pp. VII-VIII. Ringrazio L. Tallarico per avermi dato copia fotostatica delle lettere pubblicate da Belloli e già nell'archivio Piccoli di Gardone Riviera; mi è stato così possibile controllare la trascrizione. Cfr. appendice I sezione.

¹³ Una fotografia che ritrae Boccioni e Sironi a Parigi, insieme a una giovane, è pubblicata in V. Costantini, *Giovinezza di Mario Sironi*, in "La Biennale di Venezia", n. 16, ottobre 1953, pp. 8-10; poi in G. Ballo, *op. cit.*, n. 12, p. 22 (I ediz.).

¹⁴ In *Umberto Boccioni - Gli scritti editi e inediti*, cit., p. 342.

¹⁵ Vedi nota n. 12.

¹⁶ In G. Ballo, *op. cit.*, n. 26, p. 34 (I ediz.).

¹⁷ In M. Calvesi, E. Coen, *op. cit.*, nn. 2-3, p. 546.

¹⁸ M. Rosci analizza in un articolo (*Dobuzinskij e Boccioni*, in *Mir Iskustva - La cultura figurativa, letteraria e musicale nel simbolismo russo*, atti del convegno svoltosi a Torino il 22-23 aprile 1982, Roma, 1984, pp. 96-99) i rapporti che Boccioni poté avere con la cultura russa e in particolare con le opere di Dobuzinskij. In un foglio senza data (in *Altri inediti e apparati critici*, a cura di Z. Birolli, Milano, 1972, p. 34) Boccioni annotava — puntualizza Rosci — nomi di artisti russi e titoli di loro opere nello stesso ordine di pubblicazione all'interno del n. 6 della rivista "Zolotoe Runo". Per una strana coincidenza tutti gli artisti elencati da Boccioni sono presenti al Salon d'automne di Parigi del 1906 nell'esposizione d'arte russa, il cui commissario generale era Serge Diaghilev. E Boccioni non poteva averla vista, essendo egli partito da Parigi alla fine di agosto, prima della inaugurazione.



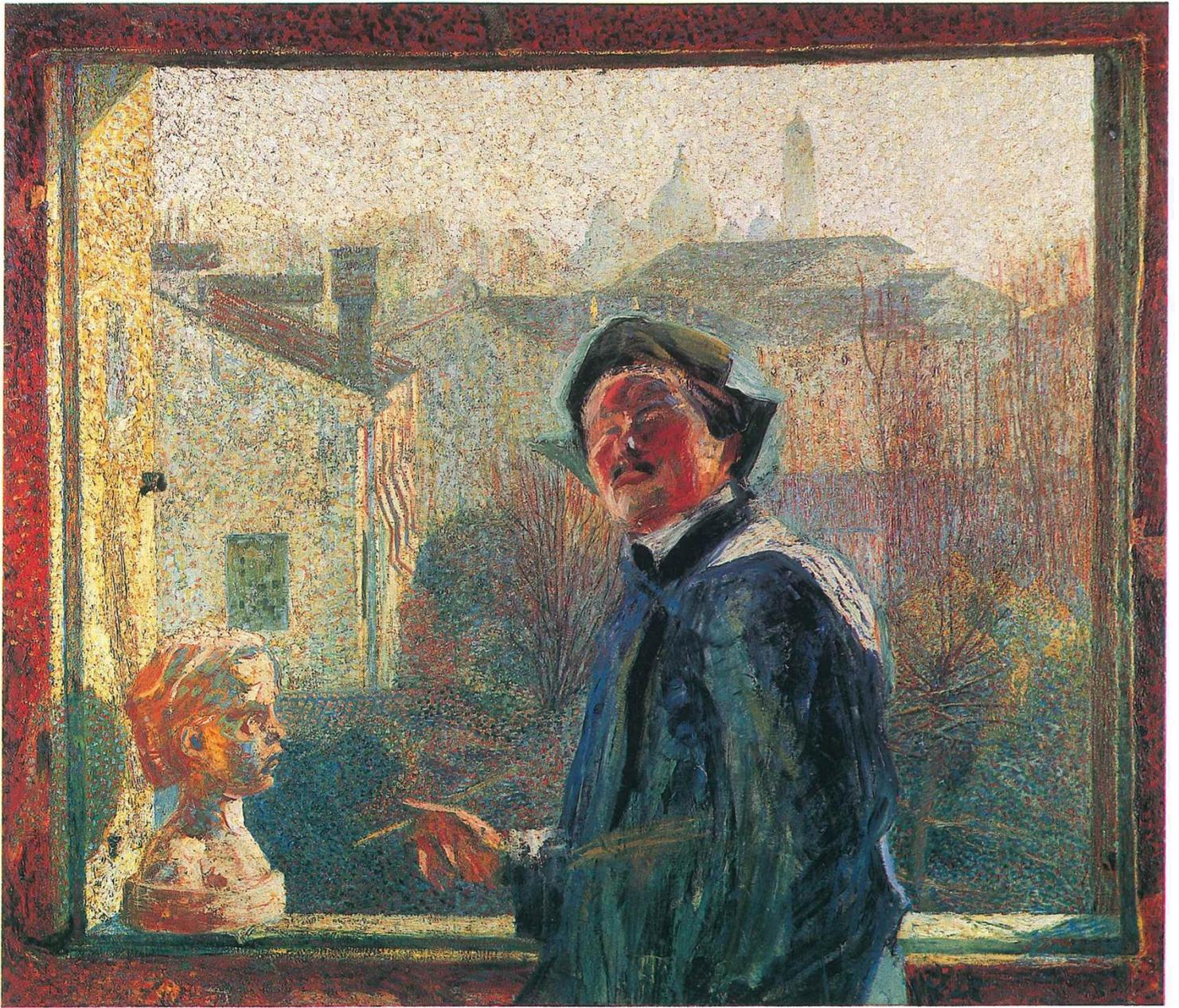
24. *Ritratto di Sophie Popoff*, 1906



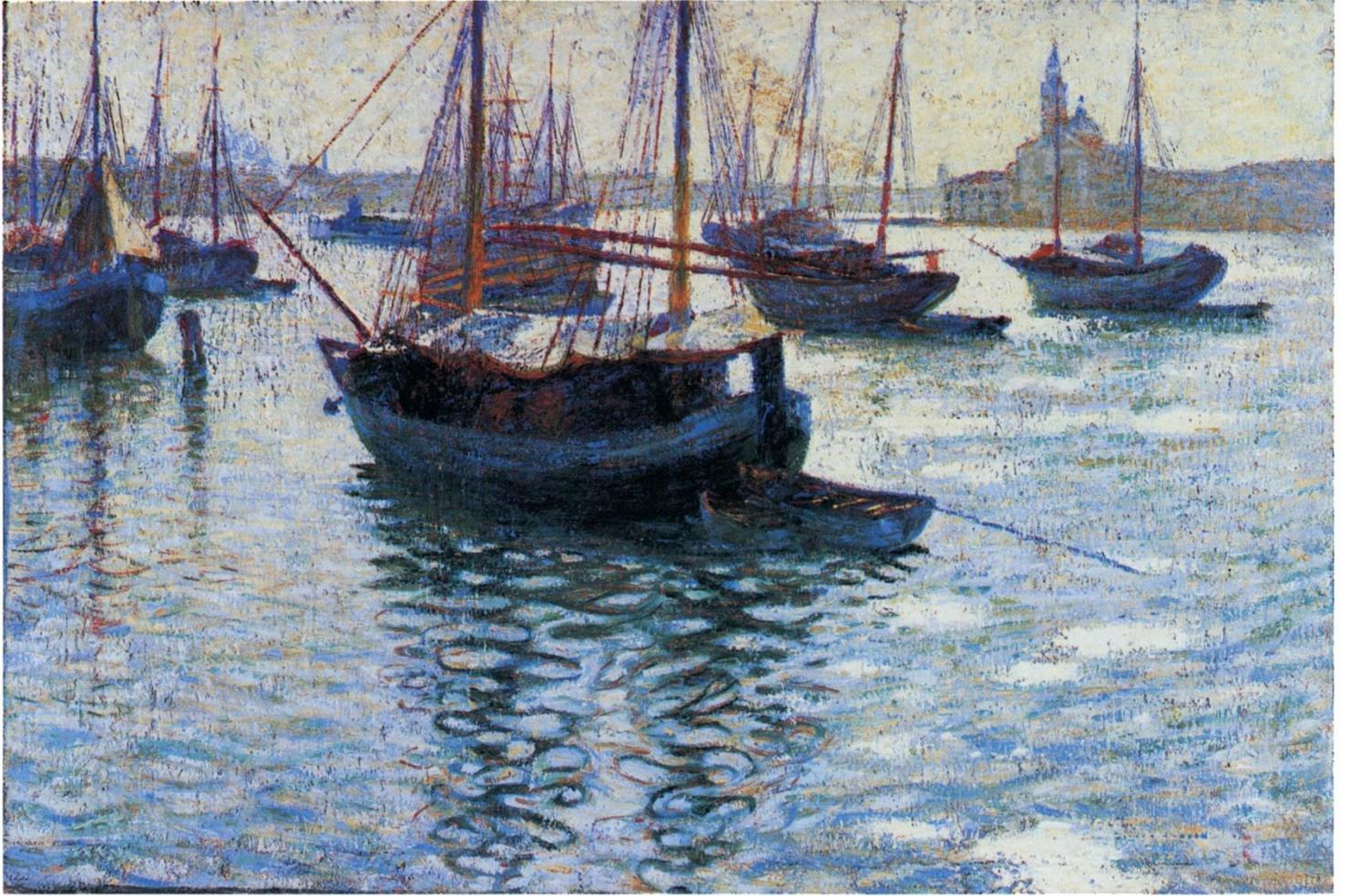
30. *Ritratto della pittrice Adriana Bisi Fabbri, 1907*



28. *Ritratto del dottor Tian, 1907*



29. *Ritratto di scultore*, 1907?



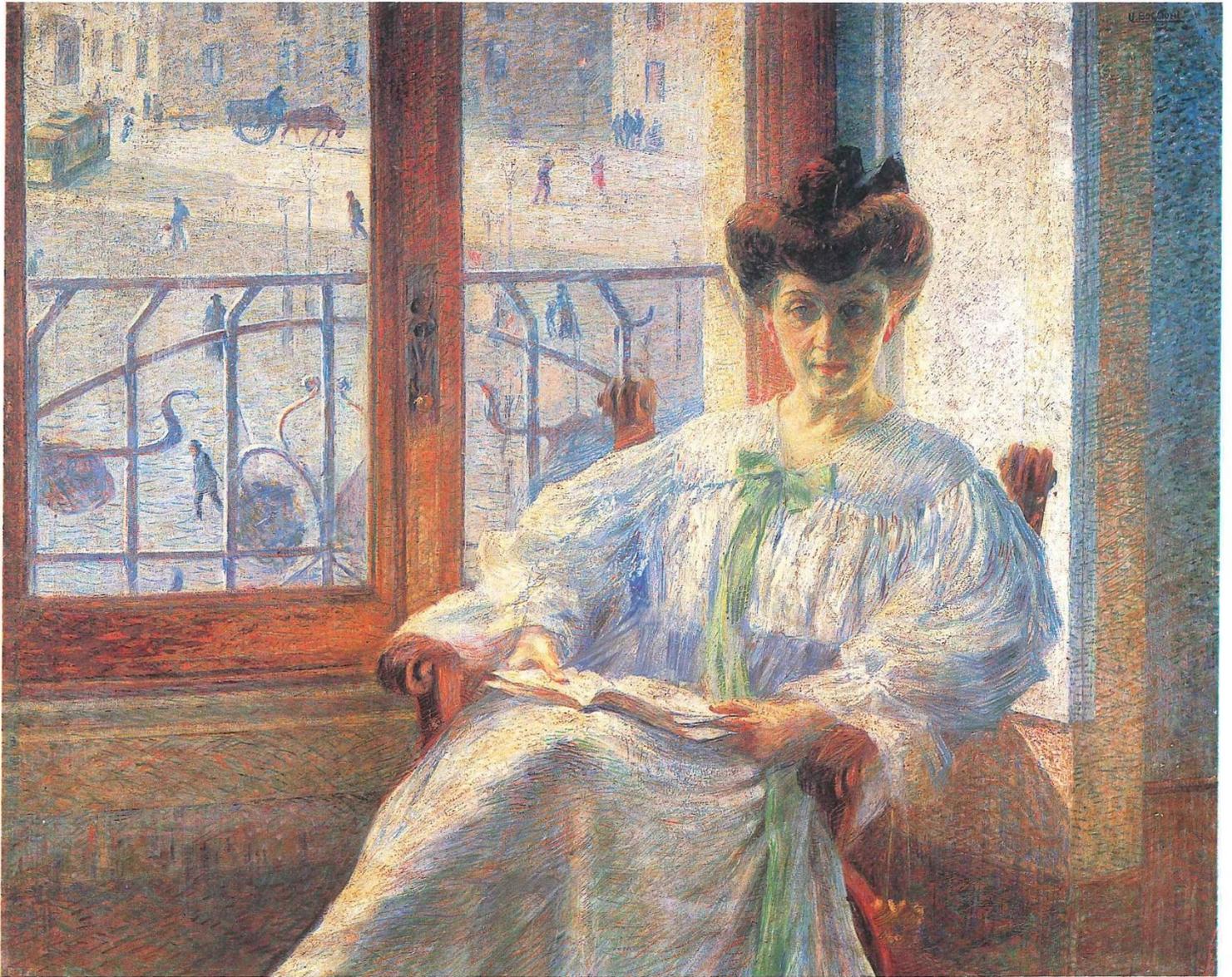
33. *Impressione di Venezia*, 1907



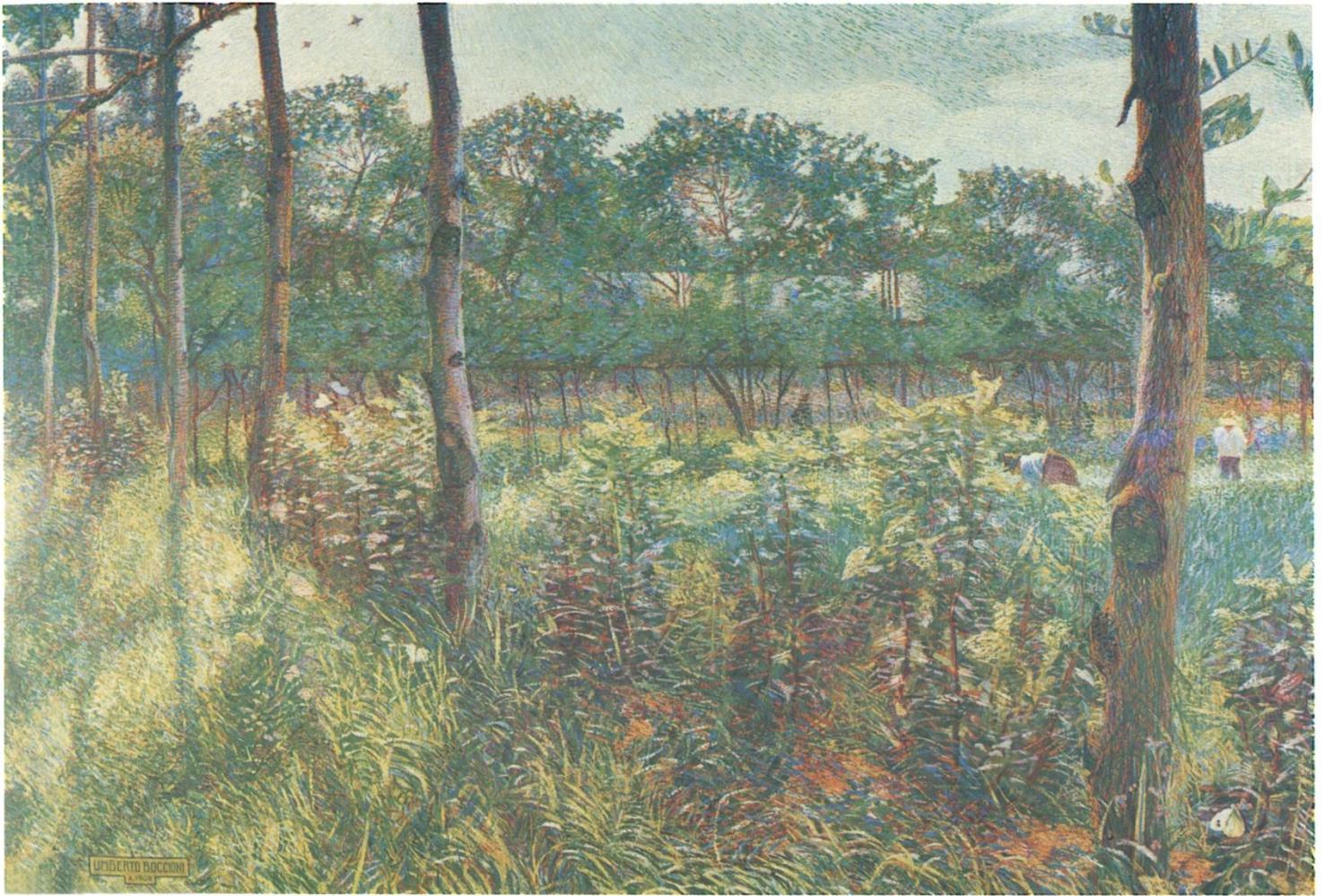
32. *Barche al sole*, 1907



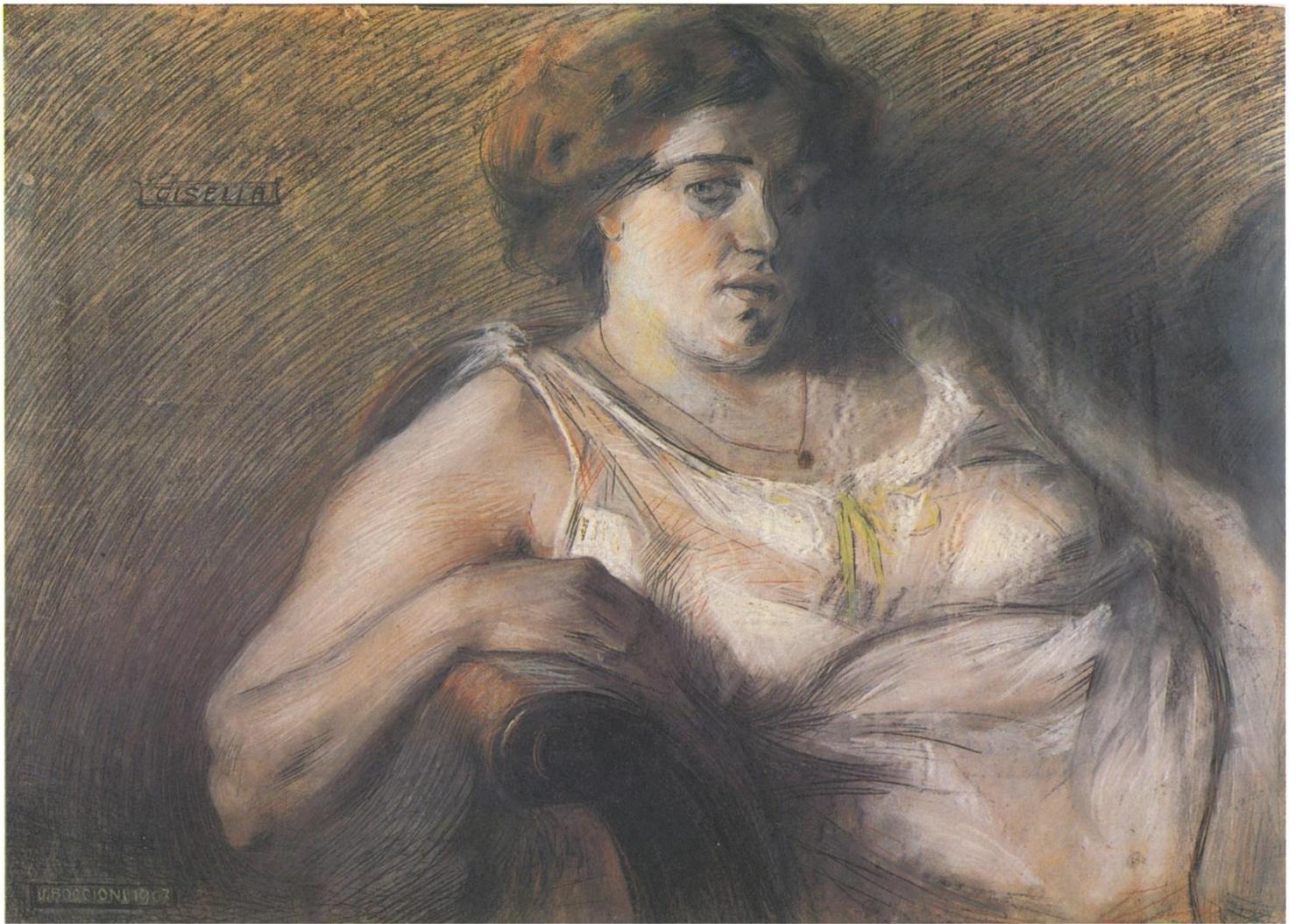
35. *Il Canal Grande a Venezia*, 1907



52. *La signora Massimino*, 1908



54. *Campagna lombarda*, 1908



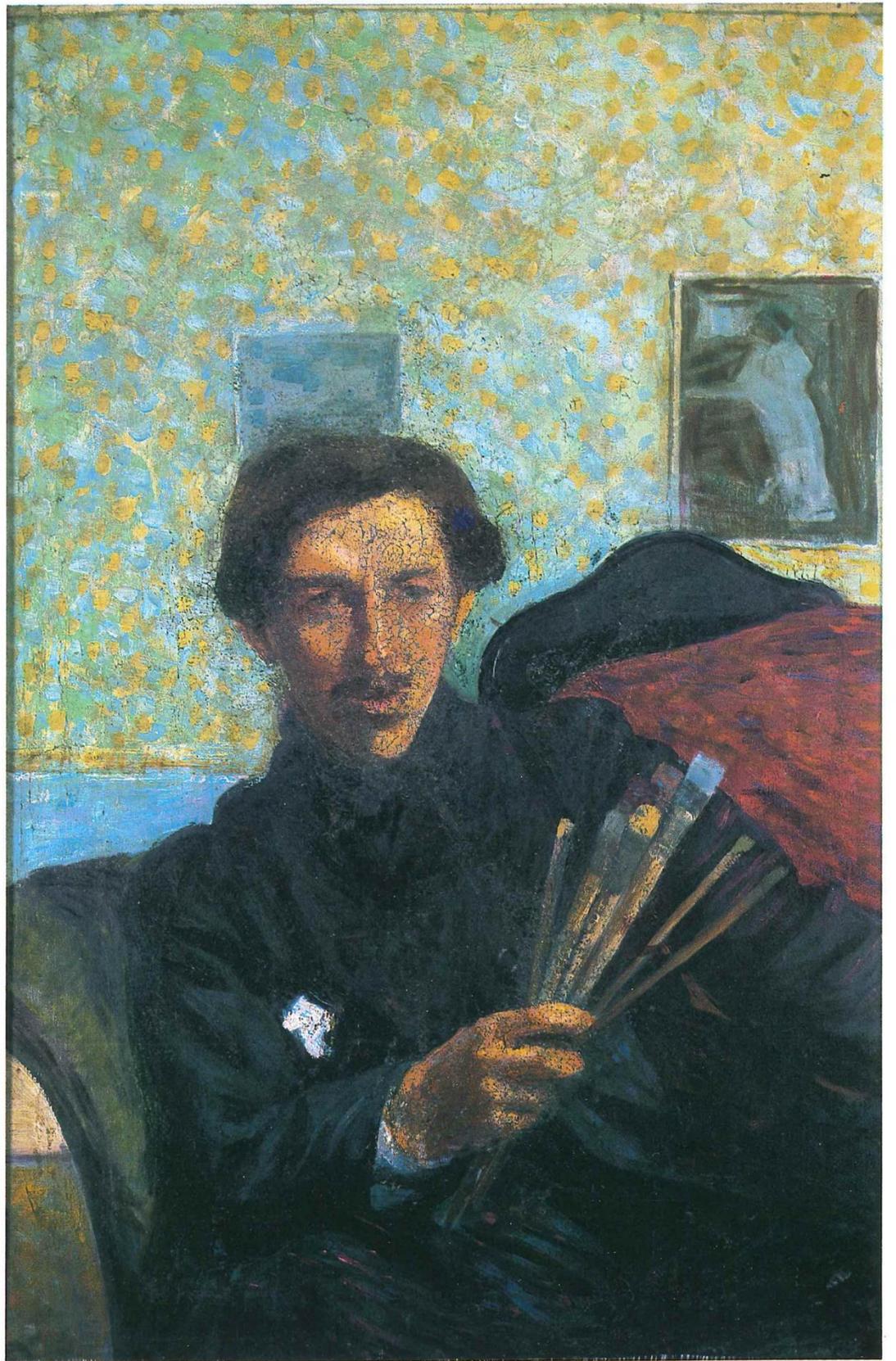
41. *Gisella*, 1907



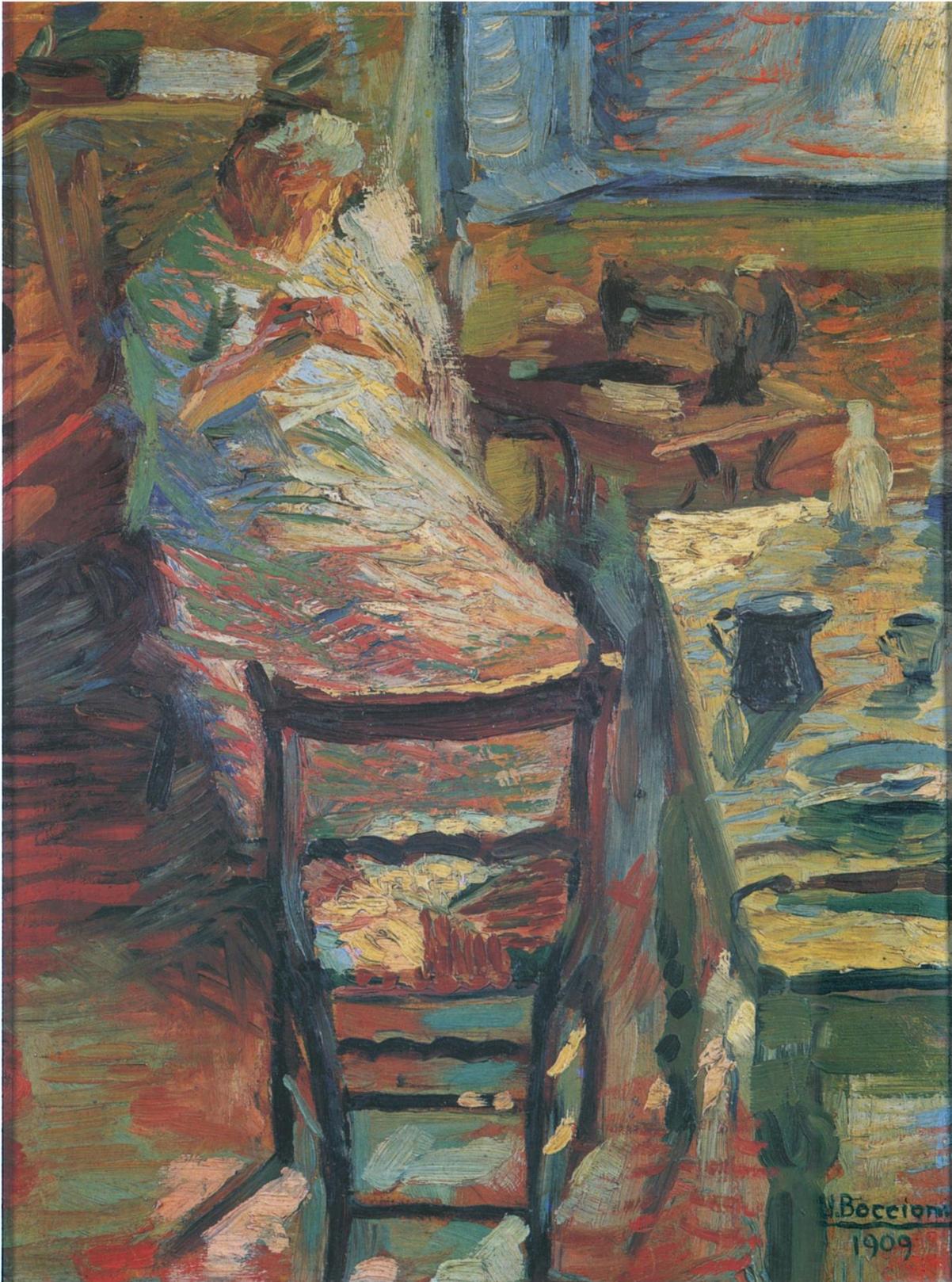
42. *Gisella*, 1907



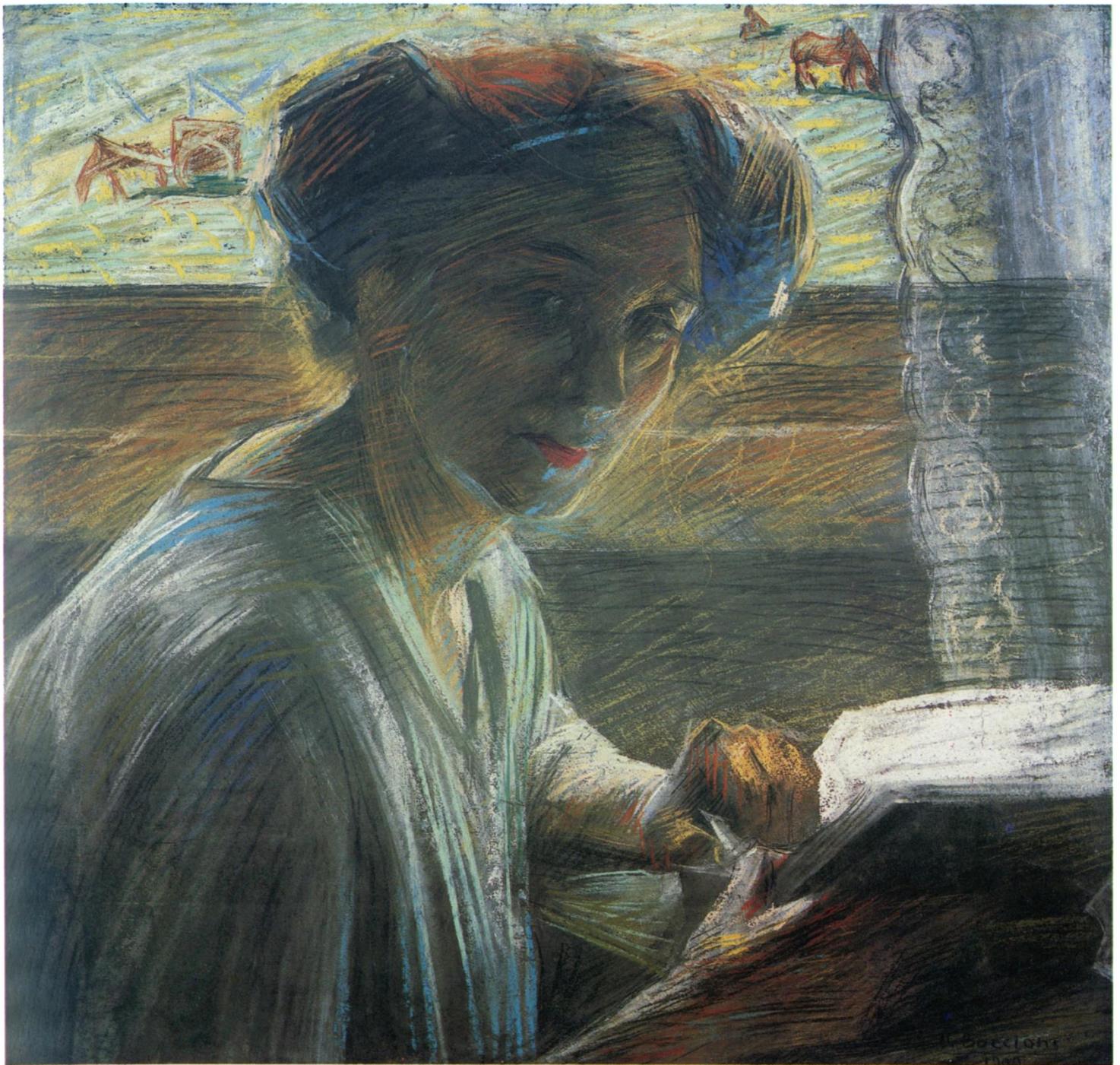
53. *Autoritratto*, 1908



53a. *Autoritratto*, 1905-1906



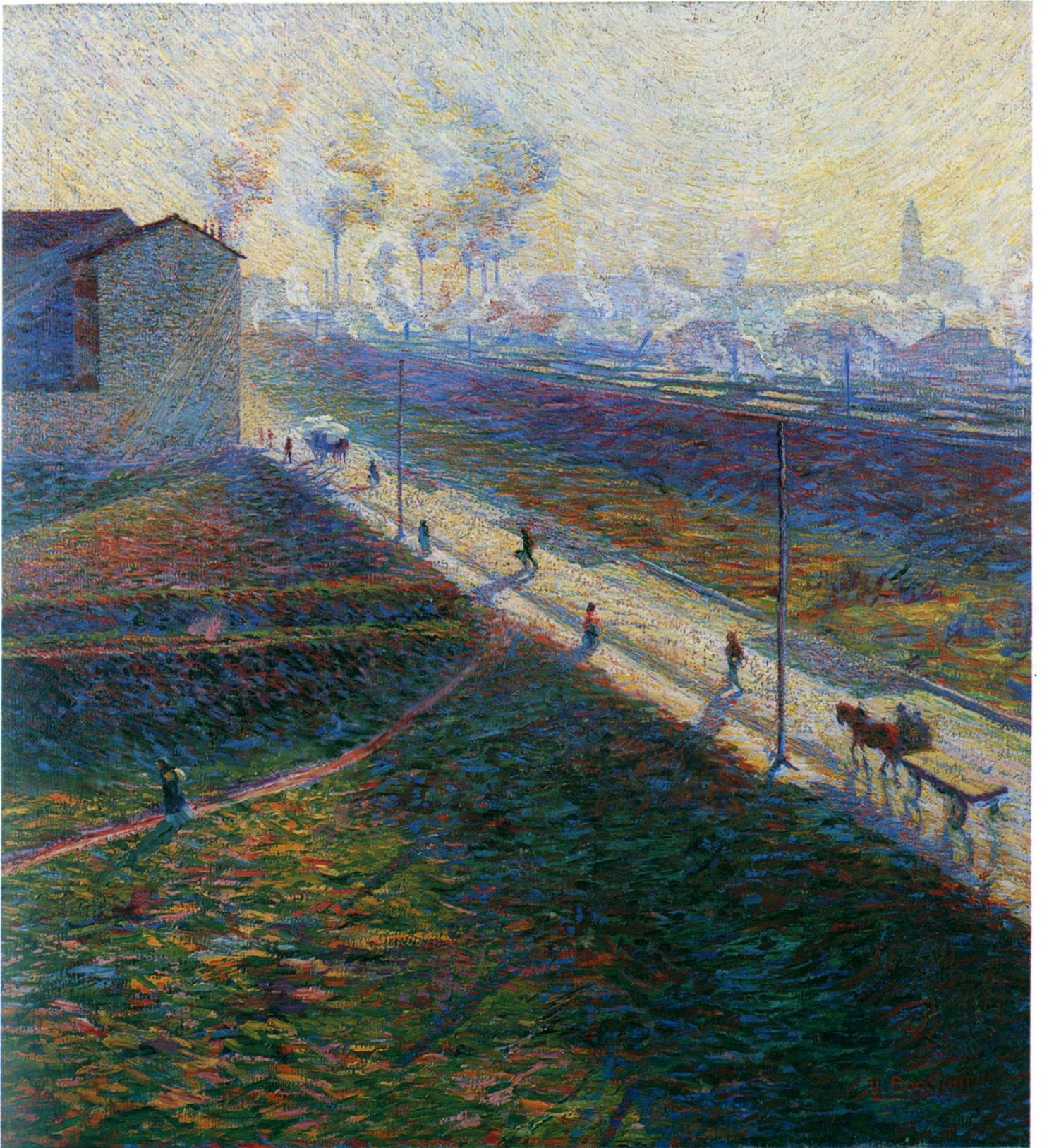
61. *Interno con la madre che lavora*, 1909



63. *Ritratto femminile*, 1909



74. *Maestra di scena o Ritratto della signora Adalgisa Maffi*, 1910



65. *Mattino*, 1909



75. *Rissa in Galleria*, 1910



77. *Elasticità*, 1912



76. *Antigrazioso*, 1912



81. *Dinamismo di una testa d'uomo*, 1914



78. *Dinamismo di un corpo umano*, 1913



80. *Cavallo + Cavaliere + Caseggiato*, 1913-1914



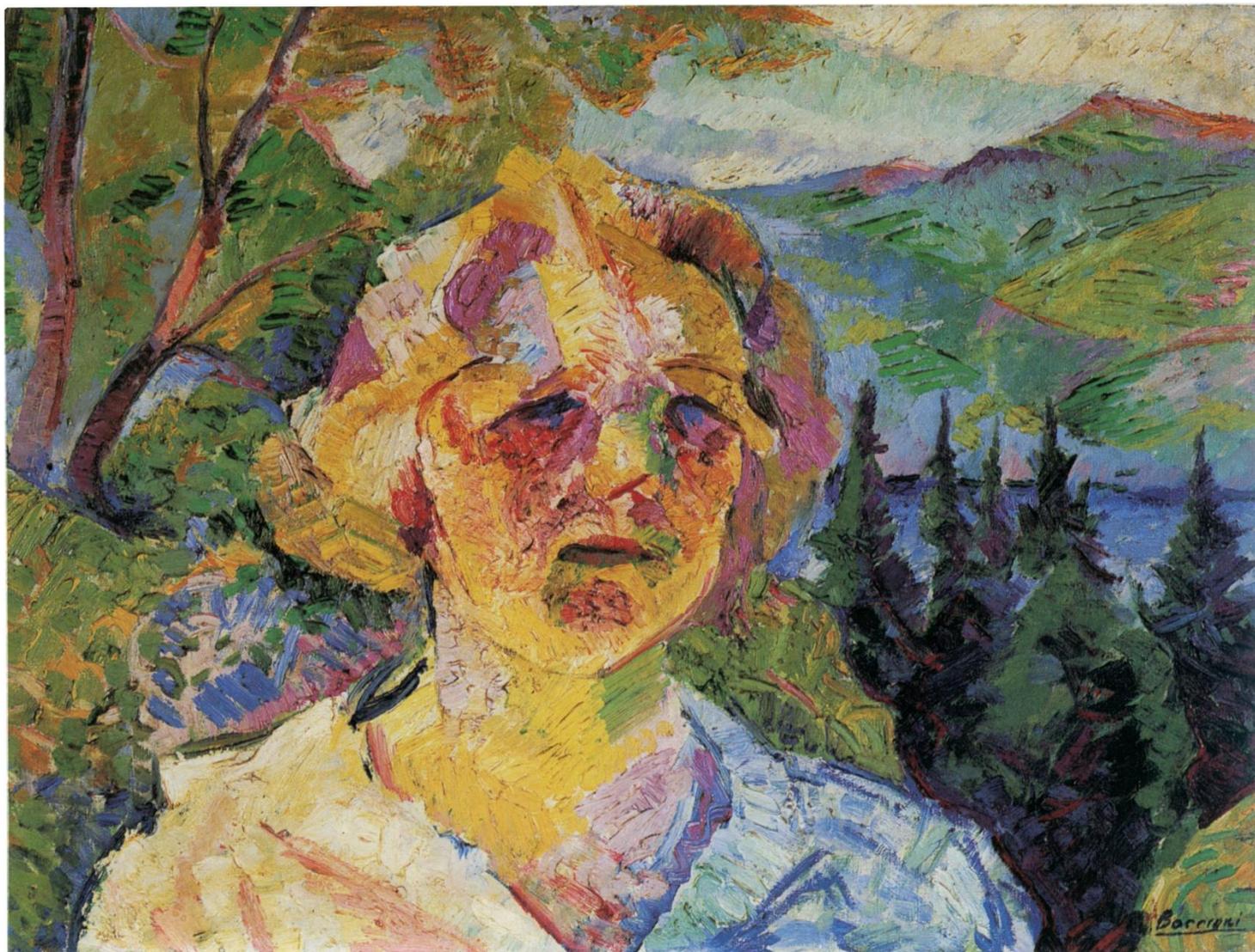
79. *Forme plastiche di un cavallo*, 1913-1914



82. *Il bevitore*, 1914



83. *Sotto la pergola a Napoli*, 1914



85. *Ritratto della signora Busoni*, 1916