

BOCCIONI 1912 MATERIA



BOCCIONI
1912
MATERIA

a cura di Laura Mattioli Rossi

Mazzotta

Sommario

11	Presentazioni - <i>Carlo Alberto Tesserin e Alfredo Meocci</i>
13	Introduzione alla mostra - <i>Laura Mattioli Rossi</i>
17	C'era una volta - <i>Laura Mattioli Rossi</i>
27	Uno sguardo circolare - <i>Antonello Negri</i>
43	La materia e lo stato d'animo plastico - <i>Marco Rosci</i>
65	Dalla trasparenza della mimesis all'opacità della poiesis - <i>Marisa Dalai Emiliani</i>
83	La "materia" inquieta e le sue trasformazioni. Appunti per una ricerca - <i>Fausto Petrella</i>
115	Boccioni 1908: dal vero naturale alla materia in espansione - <i>Aurora Scotti</i>
137	Catalogo delle opere - <i>Leonardo Capano</i>
141	ANTICO E MODERNO
142	Francesco Bonsignori, Pala Dal Bovo - <i>Sergio Marinelli</i>
149	LA MADRE: SVILUPPO DI UN'IMMAGINE
169	LA FIGURA E LA FINESTRA
193	MATERIA
218	Schede tecniche delle opere esposte - <i>Francesco Sandroni</i>
225	Esposizioni
228	Bibliografia
231	Appendice 1 - Documenti
237	Appendice 2 - Critica e cronaca
253	Appendice 3 - Via Adige 23 - <i>Leonardo Capano e Antonello Negri</i>
257	Boccioni, vita e opere - <i>Francesco Sandroni</i>



Introduzione alla mostra

Per Anna Maria Brizio
a cinquant'anni da
Ottocento-Novecento

Il titolo, lapidario, forse un po' enigmatico, di questa mostra vuole indicare sinteticamente che si tratta di una mostra monografica riguardante non un pittore (Boccioni) o un movimento (il futurismo), argomenti sui quali studi e mostre monografiche abbondano, ma una singola opera di Umberto Boccioni analizzata in profondità, da molteplici, differenziati e anche contraddittori punti di vista: *Materia*, grande ritratto della madre dell'artista seduta davanti a una finestra aperta, eseguito nel 1912. Mostre, convegni e studi monografici di questo tipo, con puntualizzazioni storiche e critiche rilevanti, sono stati più volte organizzati su opere antiche, specie in occasione di importanti restauri, ma è forse la prima volta che questo approccio viene proposto per un'opera moderna italiana.

Per approfondire la comprensione di *Materia* la Galleria dello Scudo presenta nelle sue sale una trentina di opere di Boccioni, due dipinti di altri autori e una vasta rassegna di documenti.

Funge da prefazione alle opere di Boccioni l' incisivo *Autoritratto* del 1907, in cui l'artista già si raffigura come pittore davanti a una tela, sottolineando nel proprio volto lo sguardo penetrante; questo disegno a china è indicativo del processo di identificazione con la madre che si produrrà sia in *Materia* che nella scultura *Antigratzioso* e costituisce un interessante confronto con la fotografia originale *Io-noi-Boccioni*, pure presente in mostra.

Gli altri lavori di Boccioni sono suddivisi in tre gruppi.

Il primo riunisce una serie di ritratti della madre dell'artista, eseguiti fra il 1904 e il 1911, particolarmente rappresentativi dell'evoluzione di questo soggetto nel suo riproporsi con una frequenza eccezionale e quasi ossessiva.

Si inizia con i primi schizzi del 1904, nei quali la figura materna appena tratteggiata assume già la sua incombente gravità o si presenta seduta davanti a una inquadratura di finestra, come avverrà poi in *Materia*.

Si prosegue con ritratti psicologicamente molto penetranti: *La madre* del 1906, il disegno a matita del giugno 1911, *La madre* del 1909, inchiostro su carta in cui l'attenzione amorosa per il soggetto e la sua descrizione nei minimi particolari si fondono con un compiacimento e una perizia tecnica alla Dürer. Se il ritratto *Mia madre* del 1907 esalta i volumi grevi del corpo, *Interno con la madre che lavora* del 1909 dissolve la figura nell'ambiente.

Ancora opposte sono le raffigurazioni di *Trittico: Veneriamo la madre* del 1907-1908, culmine dell'idealizzazione del materno anche nell'impostazione che

ricorda le pale d'altare con Madonna e santi, e di *Controluce* del 1909, in cui si fondono in modo sconcertante il piacere della materia pittorica e quello della nudità, oscillando ambigualmente fra idealizzazione e profanazione.

Un'altra sezione segue l'evolversi del tema della figura femminile ritratta davanti a una finestra proponendo opere eseguite tra il 1905 e il 1910. Boccioni riprende questa iconografia, classica della ritrattistica fin dal Rinascimento, con lavori particolarmente importanti e impegnativi, sia nel periodo divisionista che in quello futurista. Essa infatti gli permette di sviluppare due punti fondamentali di tutta la sua ricerca: il rapporto tra la figura e la luce e quello tra interno ed esterno.

Dal primo disegno *Finestra* del 1905 circa, in cui dai vetri aperti il paesaggio entra già nella stanza, arriverà nel 1912 a *Materia*, dove i vetri aperti riflettono tutt'attorno alla figura della madre il mondo esterno creando una prospettiva concava, e nel 1915 a *Interno con due figure femminili* (unica opera presente in mostra datata dopo il 1912), in cui la luce si pone come principio prospettico e cromatico unitario che scompone e ricomponi i volumi del paesaggio, della finestra e delle figure.

Nel *Ritratto di Sophie Popoff* del 1906 la finestra alle spalle della donna è soprattutto fonte di luce e di colore, ma ancora iconograficamente elemento realistico e marginale. Ben altro impatto cromatico e luministico assume in *Romanzo di una cucitrice* del 1908, dove la sua posizione centrale le conferisce un ruolo determinante nella stesura pittorica divisionista di tutto il dipinto.

La finestra si dilata e assume una dimensione eccezionale in *La signora Massimino* dello stesso anno, ponendo per la prima volta sullo stesso piano la figura femminile e il paesaggio urbano esterno, "sollevato" all'altezza del balcone con un punto di vista dal basso assolutamente incongruo a quello della stanza.

In *La sorella al balcone*, del 1909, la finestra scompare totalmente mentre viene sottolineata la presenza della balaustra come diaframma fra il paesaggio esterno di periferia e la figura non più inquadrata in uno specifico "interno". Il *Ritratto della signora Meta Quarck*, eseguito l'anno dopo, sembra riassumere tutte le problematiche dei dipinti precedenti: la modella è ancora seduta con un libro in mano davanti a una balaustra di balcone e a una finestra aperta, mentre l'incidenza luminosa e cromatica del paesaggio investe e trasforma figura ed elementi architettonici.

I tre lavori su carta *Ritratto femminile* (1909), *Donna che legge* (1909) e *Controluce* (1910) sviluppano sempre di più le trasformazioni che la figura subisce ricevendo luce dalla finestra retrostante, continuando le proposte di Giacomo Balla su questo stesso tema nella direzione di uno sfaldamento della tridimensionalità del corpo a opera del colore.

Il terzo gruppo riunisce intorno a *Materia* sette disegni futuristi strettamente attinenti al dipinto e alle sue derivazioni plastiche, *Testa + casa + luce* e *Antigravitoso*, opere perdute di cui vengono esposte le fotografie originali. Ai disegni, eseguiti nel 1912, tranne *La madre seduta con le mani incrociate*, forse di poco precedente, si aggiunge il dipinto *Dimensioni astratte*, anch'esso coevo di *Materia*.

Il nucleo di opere futuriste, ampiamente illustrato nei saggi, è arricchito anche da una rassegna di documenti, tra i quali segnalo le fotografie originali del 1913 dei gessi *Forme uniche della continuità nello spazio* e *Forme-forze di una bottiglia*, e un'immagine di Boccioni davanti a *Materia*.

Oltre alle opere di Boccioni la mostra propone due dipinti di altri autori: *La Madonna dei gigli* del 1893-1894 di Gaetano Previati, pittore a cui Boccioni era

legato da un rapporto di stima e di amicizia negli anni milanesi, è un'opera divisionista di soggetto simbolista che si propone di reinterpretare attualizzando il soggetto sacro della Madonna con Bambino; la *Pala Dal Bovo* di Francesco Bonsignori, del 1484, la cui presenza alla mostra va giustificata con un discorso più ampio, che renda ragione anche dell'importanza per Boccioni dell'opera di Previati.

La osservazione di *Materia* mi ha indotto a pensare che con questa tela Boccioni abbia voluto proporre un superamento moderno e futurista delle grandi pale rinascimentali raffiguranti la Vergine con il Bambino. Come le pale rinascimentali rinnovarono la pittura alla fine del XV secolo, così il futurismo poteva rinnovare questo tema ed esserne consacrato come grande movimento di rifondazione artistica. Ho colto i termini di questa "sfida" nelle dimensioni stesse di *Materia*, nel suo titolo allusivo a una maternità universale, generatrice di tutto il creato, ma anche nella sua stessa iconografia: una donna seduta su una poltrona-trono, con un tappeto sotto i piedi e una balaustra alle spalle, oltre la quale compare non una simbologia paradisiaca ma la città moderna.

La *Pala Dal Bovo* è sembrata opera particolarmente indicata per esemplificare questa audace interpretazione di *Materia* come maternità moderna emula delle maternità rinascimentali: la pittura cruda e metallica del Bonsignori ben si adatta alle asprezze del dipinto futurista nell'escludere ogni dolcezza romantica, mentre le mani giunte della Vergine sono un riferimento iconografico immediato alle grandi mani da cui Boccioni iniziò a dipingere la sua tela.

Laura Mattioli Rossi



Filippo Tommaso Marinetti e Fortunato Depero esibiscono i loro panciotti futuristi davanti alla stazione di Porta Nuova a Torino nel marzo 1922 in occasione della mostra al Winter Club. Tra i due, in secondo piano, Gianni Mattioli diciottenne con un basco in testa e, primo da destra, il drammaturgo Francesco Cangiullo.

C'era una volta

Laura Mattioli Rossi

C'era una volta un re
seduto sul sofà
che raccontava una storia
che cominciava così:
c'era una volta un re...



Gianni Mattioli in una fotografia del 1945 ca.

Il mio impegno personale nella realizzazione di questa mostra non è soltanto quello di proprietario-prestatore, ma deriva direttamente dalla lunga convivenza con quest'opera che da un lato ha creato fra me e lei un complesso legame affettivo e dall'altro mi ha resa consapevole di un rapporto con una miniera di stimoli, di idee, di emozioni, di problemi non solo storico-critici.

A questo proposito devo confessare che, malgrado le sue dimensioni imponenti (due metri e mezzo di altezza per un metro e mezzo di larghezza) che ne rendono sempre problematica la collocazione, *Materia* ha spesso cambiato posto in casa mia. E a ogni spostamento del dipinto il professor Marco Rosci, autore di uno dei saggi del presente catalogo, sentenziava scuotendo la testa che "questo quadro sta sempre male ovunque".

Convivo con *Materia*, salvo i periodi assai frequenti in cui se ne parte per qualche mostra lasciandomi quelle apprensioni per il viaggio miste a quel sottile senso di liberazione che si provano per un congiunto molto amato ma un po' troppo invadente, da quando lo ereditai nel 1977 alla morte di mio padre Gianni Mattioli insieme al resto della collezione. Ma per me il rapporto con quest'opera è assai più antico ed emblematico, in quanto mio padre la acquistò nel dicembre del 1949, pochi mesi prima della mia nascita. Si tratta dunque di una presenza che mi ha accompagnato dalla prima infanzia per tutta la vita.

L'acquisto di *Materia* da parte di mio padre è documentato da una lettera del 19 dicembre 1949 – in cui Romeo Toninelli dichiara di essere l'unico proprietario dell'opera e di averla acquistata direttamente dalla sorella dell'artista –,¹ da una ricevuta di pagamento del 21 dicembre dello stesso anno² e da una lettera del 9 febbraio 1950, da cui risulta che il dipinto era stato esposto per essere venduto presso la Galleria Barbaroux di Milano;³ si trattò di un acquisto fortunato ma certamente non fortuito, da ascrivere a una ben precisa politica di acquisizioni di opere di primo piano di autori moderni per mezzo della quale Mattioli andava costituendo una raccolta privata che, pur seguendo un giudizio estetico personale e precisissimo, intendeva delineare la storia della pittura moderna italiana⁴ e proporre, nell'ambito di questo panorama storico, il movimento futurista e le opere futuriste di Boccioni in particolare come base del rinnovamento delle arti figurative in Italia.

L'idea dell'importanza e della "necessità" di una collezione improntata a questi criteri si era imposta sempre più chiaramente alla mente di Mattioli nell'immediato dopoguerra, quando egli aveva potuto constatare che, malgrado l'enorme sforzo compiuto in quegli anni per ricostruire i musei, per far conoscere all'estero l'arte italiana e malgrado iniziative quali la costruzione a Milano del



Il frontespizio di *Pittura scultura futuriste* di Boccioni, edito a Milano nel 1914. Il volume, in cui figura *Materia*, è dedicato "Al genio e ai muscoli dei miei fratelli Marinetti Carrà Russo-
lo" e raccoglie in 17 capitoli i motivi della polemica con il cubismo e i principi dell'estetica futurista.

Padiglione d'Arte Contemporanea (inaugurato nel 1954) o la donazione nel 1951 alla Pinacoteca di Brera dell'*Autoritratto* di Boccioni del 1908 da parte di Vico Baer, amico e sostenitore dell'artista, troppo spesso erano ancora misconosciute e neglette dagli enti pubblici le opere di quegli autori che egli aveva imparato ad amare fin dalla prima giovinezza (a questo proposito basti ricordare che, sempre nel 1951, il ministero allora competente respinse l'acquisto di *La città sale* di Boccioni per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e ne permise l'esportazione a New York).

Gianni Mattioli era nato alla fine del 1903 da una famiglia milanese di modeste condizioni economiche in via Senato 8, a pochi metri dalla casa abitata da Marinetti.

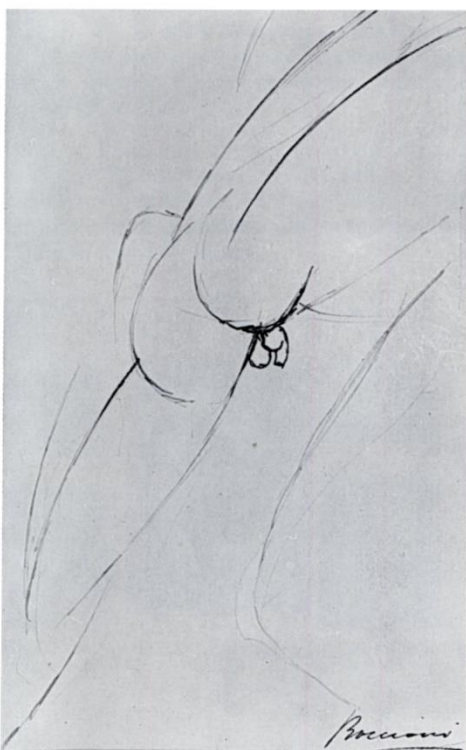
La sua fanciullezza fu caratterizzata da un precoce interesse per l'arte giapponese, cioè per un tipo di raffigurazione più evocativo e poetico che realistico e mimetico, e da una vera passione per la lettura, che lo portò già nel periodo 1914-18 a una buona conoscenza della letteratura sia italiana che straniera e a una predilezione per le opere di D'Annunzio.

Alla fine del 1918 fu costretto da motivi familiari a interrompere gli studi e a impiegarsi come fattorino presso una ditta commerciale specializzata nell'importazione di cotone greggio. Questo primo approccio al mondo del lavoro risultò determinante per Mattioli, che dal 1926 lavorò sempre in questo campo.

Già nel 1918, spinto dai suoi interessi letterari, trovò nella biblioteca rionale che frequentava abitualmente il libro di Boccioni *Pittura scultura futuriste* (edito a Milano nel 1914) e con il suo carattere giovanilmente ribelle aderì subito alla poetica futurista. Nello stesso anno il suo interesse per un'arte antiaccademica, antinaturalistica e fortemente espressiva si concretizzò in un definitivo amore per la pittura moderna: vista una riproduzione di un dipinto del Blaue Reiter nella vetrina di un negozio di via Brera, se ne entusiasmò a tal punto che convinse il negoziante a fargliene dono.

Nel 1919 lasciò definitivamente la casa paterna e, malgrado la sua giovanissima età, partecipò alla campagna di Fiume arruolandosi volontario negli "arditi".

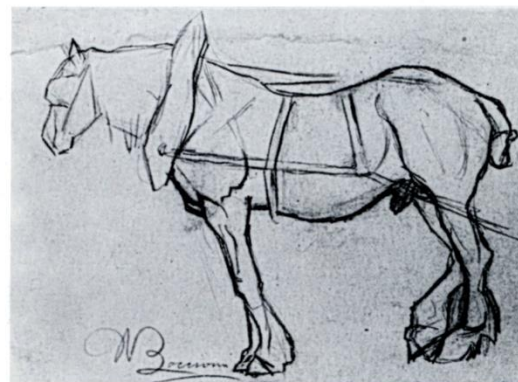
Ritornato a Milano nel gennaio del 1921, trascorse alcuni anni di vita "bohémienne" che risultarono decisivi per la futura collezione. Si legò di fraterna amicizia con il poeta e critico d'arte Raffaele Carrieri, con cui aveva l'abitudine



Le prime opere di Boccioni possedute da Gianni Mattioli, marzo 1924.

Sopra, *Figura in movimento n. 1* e *Figura in movimento n. 2*, databili 1913.

A fianco, un ritratto della madre e un disegno di cavallo.



di incontrarsi sui gradini della chiesa di S. Raffaele a parlare di letteratura e di arte, dopo la giornata di lavoro come fattorino nella ditta commerciale di cotone. Rimanevano là fin dopo l'ora di cena, perché vedere gli altri mangiare e rimanere digiuni era troppo penoso, e solo più tardi si univano alle compagnie radunate a discutere in Galleria. Poco dopo Carrieri, trasferitosi a Parigi, lo terrà informato degli avvenimenti culturali nella capitale francese.

Nel febbraio 1921 conobbe alla Galleria Moretti-Cova di Milano Fortunato Depero in occasione della sua personale e si mostrò così entusiasta delle opere dell'artista di Rovereto che questi sottrasse alla mostra un piccolo *Selvaggio* in legno e glielo regalò, non potendo Mattioli comprare l'opera né Depero pagare la commissione alla galleria. L'episodio segna l'inizio di un'amicizia destinata a durare tutta la vita e avvia la partecipazione di Mattioli all'attività promossa dal movimento. Infatti nella storia del futurismo Depero svolse un ruolo di mediatore fra il primo gruppo dei futuristi da un lato e gli artisti e gli intellettuali più giovani dall'altro. Così, tramite Depero, Mattioli si legò al gruppo futurista che stava ricostituendosi a Milano dopo la guerra: conobbe Giacomo Balla, Gino Severini, Luigi Russolo, Luciano Baldessari, Filippo Tommaso Marinetti. Incoraggiato dai positivi giudizi di Marinetti, Mattioli compose negli ultimi mesi del 1921 alcune liriche, parole in libertà e un dramma sintetico futurista.

L'anno seguente seguì a Torino il gruppo futurista che aveva allestito l'"Esposizione futurista internazionale" nel Salone dello Winter Club dal 27 marzo al 27 aprile 1922: una foto, erroneamente pubblicata con la data 1924, lo mostra accanto a Depero e Marinetti, che sfoggiano due panciotti futuristi (quello di Depero sarebbe poi entrato a far parte della collezione), e al drammaturgo Francesco Cangiullo, con cui condivideva l'impegno in campo teatrale.

Nel 1924, entusiasta della mostra monografica di Boccioni organizzata da Marinetti a Milano a Bottega di Poesia in via Montenapoleone (10-21 marzo), cercò di convincere Napoleone Trezzi, funzionario del Cotonificio di Conegliano, a prestargli il denaro necessario per comperare tutte le opere in vendita. Ma il Trezzi, estraneo all'ambiente futurista, visitò la mostra e ne rimase scandalizzato, mandando a monte l'affare. Per compiacere l'amico comperò comunque due piccoli disegni prefuturisti, *Studio di cavallo* e *La madre* e gliene fece dono. Ormai profondamente coinvolto dalla pittura di Boccioni, Mattioli riuscì a comperare per sé a quella mostra due schizzi a penna, *Figura in movimento n. 1* e *Figura in movimento n. 2*, probabilmente appartenenti al gruppo di disegni indicato al n. 66 del catalogo come "Serie del corpo in velocità". L'entusiasmo per le opere esposte a Bottega di Poesia rimase in lui costante nel tempo e fu determinante non solo per la collezione Mattioli e per il più tardo acquisto di *Materia*, ma anche per il collezionismo di Boccioni negli anni Venti e Trenta.

In quegli anni del primo dopoguerra Mattioli coltivò parallelamente diversi interessi: per le arti figurative; per la letteratura, soprattutto tramite Marinetti, che ancora nel 1924 lo invitò a partecipare al Congresso futurista di Milano; per

il teatro, frequentando oltre a Marinetti e Depero, anche Cangiullo, Russolo e Bragaglia; per il giornalismo, con numerose collaborazioni a "L'Ambrosiano" e a "Il Popolo d'Italia". A questo proposito Remo Costa di Rovereto, amico e mecenate di Depero, ricorda che Mattioli aiutò attivamente i futuristi nei loro rapporti con la stampa, grazie alle sue amicizie nell'ambiente dei giornalisti.

Nel gennaio del 1925 riuscì a diventare collaboratore della "Rassegna filodrammatica" per "L'Ambrosiano" e nel marzo successivo "Il Popolo d'Italia" gli affidò un incarico di corrispondente teatrale da Londra. Ma questo viaggio risultò fatale alla carriera giornalistica di Mattioli che, facendo tappa a Parigi diretto a Londra, finì per fermarsi più di un mese nella capitale francese, frequentando l'ambiente artistico e letterario delle avanguardie a cui lo avevano presentato gli amici futuristi. Arrivato in Inghilterra quando ormai il giornale gli aveva revocato l'incarico, si fermò ugualmente a Londra per tutto l'anno lavorando presso l'Ambasciata italiana.

Ritornato a Milano riprese il lavoro di venditore di cotoni sodi, ma anche i rapporti con gli amici futuristi: Umberto Notari (proprietario di una libreria in via Montenapoleone 27, realizzata su progetto dell'architetto Luciano Baldessari) e Fedele Azari (aviatore, "aeropittore", scrittore ed editore futurista attivo anche in campo commerciale e pubblicitario),⁵ conosciuti nel 1924, e soprattutto Fortunato Depero. Particolarmente intensi furono i contatti con Depero e Azari negli anni 1926-27, sia durante la preparazione del "libro imbullonato" *Depero futurista* edito dalla Dinamo Azari nel 1927, sia in occasione dell'acquisto da parte di Azari di un importante gruppo di opere di Boccioni dalla sorella dell'artista.⁶

Mattioli continuò anche a frequentare Marinetti, Balla, Prampolini, Dottori, Fillia e gli altri futuristi che nel 1929 firmarono il manifesto dell'aeropittura, ma non aderì al "secondo futurismo", di cui non acquistò mai le opere.

Dopo la prematura morte di Azari il 25 gennaio 1930, in una lettera del 17 dicembre dello stesso anno indirizzata a Depero, appena tornato dal suo viaggio negli Stati Uniti, Mattioli scrive di avere in casa il ritratto del comune amico defunto eseguito dallo stesso Depero, un notevole numero di "libri imbullonati" e "due grandi plastici di Boccioni".⁷ Oltre a questa testimonianza dello specifico interesse di Mattioli per Boccioni scultore, dal carteggio del 1931 con il padre di Azari, Quintino, e con il fratello Pompeo risulta che dopo la morte dell'amico egli spedì a Pallanza, dove gli Azari risiedevano, una scultura di Boccioni in gesso dipinta di rosso certamente identificabile con l'opera *Sviluppo di una bottiglia nello spazio (mediante il colore)*, secondo il titolo con il quale appare nella mostra alla Galleria Sprovieri di Roma nel dicembre 1913. Purtroppo la statua giunse a destinazione "con la cupola spaccata e con il basamento scheggiato" ed è oggi considerata perduta.⁸

Dall'importante gruppo di documenti d'epoca conservati nel suo archivio personale⁹ risulta evidente che Mattioli seguì con particolare interesse le onoranze nazionali a Umberto Boccioni organizzate dal Comune di Milano nel giugno del 1933. In seguito al rinnovato interesse per l'opera boccioniana in occasione della mostra monografica organizzata nella Sala del Consiglio Segreto del Castello Sforzesco, Quintino Azari aveva scritto proprio a Mattioli il 10 aprile 1933 offrendogli quindici quadri di Boccioni che intendeva vendere, dopo il fallimento della trattativa con il Comune di Milano promossa nel 1932.¹⁰

Quintino Azari si rivolse ancora a Mattioli con una lettera del 29 aprile 1934 offrendogli, oltre ai quindici quadri, altri diciannove dipinti, trentadue disegni e una scultura di Boccioni.¹¹ Dai documenti risulta che l'acquirente della collezione Azari fu il ragioniere Ausonio Canavese di Torino, che ne fece dono alla città di Milano il 17 ottobre 1934.¹²

Nella seconda metà degli anni Trenta Mattioli coltivò prevalentemente i suoi interessi per la letteratura e per il teatro, tenendosi in disparte dalla cultura ufficiale e impegnandosi nel lavoro. Fu un periodo di pausa e di meditazione, dopo l'impegno della prima giovinezza, che gli permetterà poi di guardare alle esperienze del primo futurismo con un giudizio storico maturo. Ma il 1940



F. Depero, *Ritratto psicologico dell'aviatore Azari*, 1922. Collezione privata.



Il numero dell'11 giugno 1933 della rivista "Futurismo", interamente dedicato a Boccioni e alle onoranze che il Comune di Milano gli tributa, tra le quali la grande retrospettiva aperta il 14 giugno al Castello Sforzesco. Nelle pagine all'interno sono riprodotte numerose opere dell'artista.

Sotto, a destra: nel numero seguente torna il ritratto di Boccioni disegnato da Balla e viene annunciata l'istituzione di una "Galleria del futurismo e delle avanguardie" mai realizzata. (Archivio Mattioli, Milano).



segnò una svolta nella vita di Mattioli e il definitivo prevalere dell'impegno in campo artistico: sposandosi, "mette su casa" e aggiunge alle opere dei futuristi dipinti di Carrà, Campigli, Morandi, de Pisis, Funi, Sironi, Tosi, de Chirico, e sculture di Martini, Manzù e Marini.

Durante la guerra si dedica egli stesso alla scultura, ma soprattutto si lega a Fernanda Wittgens, storico dell'arte, sua cugina e coetanea, con cui collabora nell'organizzare la fuga degli ebrei perseguitati.¹³ Dal 1941 stringe amicizia con Gino Ghiringhelli e diventa assiduo frequentatore della Galleria Il Milione di Milano. Entra in contatto con l'industriale collezionista Carlo De Angeli Frua, che gli dà in prestito alcune opere (quali il *Ritratto di Lunja Czechowska* di Modigliani e *I pesci sacri* di de Chirico) e da cui compera opere metafisiche.

Dal 1946 moltiplica i contatti con gli artisti, in particolare con Manzù, Morandi, Sironi, Campigli, e diventa sempre più noto come collezionista.

Partecipa all'assemblea del 2 dicembre 1947, in cui il comitato del Circolo delle arti si fonde con l'Associazione cultori e amatori d'arte contemporanea: in quell'occasione vengono programmate come prima iniziativa del nuovo ente una mostra di dipinti, sculture e disegni di Boccioni, sia divisionisti che futuristi, a cura di Raffaele Carrieri, da tenersi dal 20 dicembre 1947 al 15 gennaio 1948, e una conferenza su Boccioni di Carlo Carrà e Mario Sironi per il 22 dicembre.

Poiché il numero delle opere di Mattioli aumenta rapidamente, tra il 1947 e il 1948 il pittore Arturo Tosi gli affitta parte del suo studio in via Principe Amedeo 5 per quadri, disegni e sculture per i quali non c'è più posto sufficiente in casa. Ma il più importante incremento della raccolta avviene nel maggio del 1949, quando Mattioli acquista in blocco la famosa collezione dell'avvocato bresciano Pietro Feroldi, tramite la mediazione di Fernanda Wittgens e della Galleria Il Milione. Si trattava di una delle più importanti raccolte d'arte contemporanea esistenti in Italia, che comprendeva sia opere altamente rappresentative della pittura italiana del periodo 1910-1930, sia disegni e dipinti francesi, in particolare postimpressionisti. Come giustamente notava Guido Piovene nella prefazione alla monografia pubblicata dalle Edizioni del Milione nel 1942,¹⁴ la raccolta Feroldi era formata in base a un criterio storico mirante a definire l'arte italiana nel suo rapporto dialettico con la pittura francese, come ricostruzione di un percorso originale antillustativo, antinaturalistico e magico. Questo filone,



come ho già detto, era quello che interessava il gusto di Mattioli, ma grazie alla sua esperienza personale egli intendeva inserirlo in un discorso che tenesse conto anche del futurismo. Acquistò dunque da Feroldi settantanove dipinti e otto sculture, ma dopo due anni gliene rimanevano poco più di trenta, avendo selezionato in modo rigoroso le opere da aggiungere al nucleo futurista. A questo proposito devo sottolineare il fatto che Mattioli fece del futurismo il punto di partenza della sua collezione in quanto lo considerava il movimento di frattura iniziatore dell'arte moderna italiana. L'interesse per la scultura di Medardo Rosso, che costituisce l'unica eccezione a questa regola, gli derivava direttamente dai giudizi su Rosso espressi da Boccioni. Escluse dalla sua collezione, con una scelta critica personale ma precisa, il divisionismo, giudicandolo troppo verista e retorico, anche quando trattava temi simbolisti o sociali. Perciò non solo non acquistò opere di pittori divisionisti, ma escluse dalla sua collezione anche i dipinti divisionisti di Balla e di Boccioni. Un esempio emblematico di questa sua estetica è costituito da *La signora Massimino*, dipinto del 1908 esposto in questa mostra, che dalla bibliografia risulta di proprietà Gianni Mattioli dal 1952 al 1959, ma che non compare in nessuna pubblicazione o elenco della collezione (fu esposto a Roma nel 1953 negli stessi mesi in cui la collezione veniva presentata al pubblico a Palazzo Strozzi a Firenze) e che nell'appartamento di via Senato fu sempre relegato in una stanza che fungeva da deposito. L'acquisto di *Materia* nel dicembre 1949, immediatamente successivo a quello della raccolta Feroldi, si colloca proprio in questo contesto di sviluppo di una collezione Mattioli non come semplice ampliamento della già consacrata raccolta bresciana ma come documentazione dell'arte moderna italiana del XX secolo per mezzo di opere di primaria importanza per la loro rappresentatività.

Ancora una volta devo sottolineare che questa successione di avvenimenti, che ci appare così coerentemente coordinata in un brevissimo spazio di tempo, non è casuale ma conseguente ai rapporti che Mattioli aveva sempre mantenuto con Depero, diventandone il principale mecenate. È stato possibile ricostruire le vicende di *Materia* fra il 1946 e il 1950 proprio grazie all'epistolario Depero-Mattioli e ai documenti conservati presso il Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto.¹⁵

In una lettera da Rovereto del 22 maggio 1946¹⁶ Depero scrive a Mattioli di aver appreso in via riservata che la sorella di Boccioni e suo marito, ammalati e in cattive condizioni finanziarie, sono "disposti a cedere qualche opera di Boccioni: o dipinto - o disegno o acquaforte" e chiede l'autorizzazione a trattare l'acquisto di opere anche non particolarmente importanti. Mattioli risponde con un telegramma:¹⁷ "Ricevuto tuo espresso d'accordo lasciotti ampia facoltà acquisti Boccioni affettuosi Gianni." A Rovereto il telegrafista trascrive erroneamente invece di "acquisti Boccioni" "bacioni affettuosi". Depero intanto, il 24 maggio,¹⁸ ha scritto di aver acquistato un dipinto e quattro acqueforti di Boccioni per 10.000 lire, oltre a una tempera di Prampolini. In questa occasione aggiunge: "Ci sarebbe a Verona uno dei maggiori lavori di Boccioni - un dipinto di metri 2x1.40 circa - 'Materia'. Lo scorso anno hanno offerto 100.000 - su questa opera avrei una idea: precisamente desidererei proporla per il Museo d'Arte Moderna di New-York - a 1/2 Salterini. Affiderei a te il materiale fotografico e descrittivo e se sei d'accordo, ti potresti recare a N.Y. di persona da Salterini. Credo che si potrebbe fare un buon affare e ti suggerirei (non so se sbaglio) questa volta di suddividere il soprapprezzo fra te - me - e sorella di Boccioni. Credo che a N.Y. si potrebbe spuntare una buona cifra."

Dopo aver trattato l'acquisto di altri dipinti di Boccioni, Mattioli, in procinto di partire per gli Stati Uniti per motivi di lavoro, risponde a Depero il 4 luglio 1946: "Per il grande quadro di Boccioni vedrò di parlarne a New York come tu dici. Se non riuscissi a combinare laggiù potrei forse studiare la possibilità di acquistarlo io stesso se a prezzo e condizioni non troppo onerose. Vedi quindi di tenerlo 'in sospeso'. Spero di essere di ritorno verso metà Agosto..."¹⁹

Nel frattempo la notizia della possibilità di acquistare *Materia* si diffonde a



Fernanda Wittgens in un bronzo di Marino Marini del 1948. Collezione privata.

Rovereto, 24 maggio 1946

Mio caro Gianni,

Stamane ho ricevuto il tuo ultimo esposto in data 21 c. m. contenente l'assegno di 25 mila.

Donnam' o dofwolomam' fusti. ma il collo a mezzo Saetta, composto di:

1) dipinto Boccioni
2-3-4-5) quattro acquerelli di Boccioni
6) Una tempera di E. Paanfolini. Tutti e sei sono incorniciati sotto vetri.

Un fascio di listelli di cornice in faggio evaporato. Ti osservo che circa 13 metri sui 50 - sono stati usati per i sei lavori sopra elencati.

Sta bene per le 10,000 - date alla Signora Boccioni-Callegari, delle quali ti allego la relativa ricevuta —

Per le altre 15 mila hai fatto un calcolo troppo generoso — anche calcolando le spese dovute sia di Viaggio - che di vetri e per le acquerelli e tempera che desidero inviarti, oltre alle cornici.

Ti ringrazio per ora di tutto cuore e per quanto ti sono ancora debbitore ne parleremo al nostro prossimo incontro.

Stop.

Per l'acquerello di Boccioni hai ragione - se credi - scrivimi a quanto di massimo si può offrire - se ti interessa - che sei vero lettera a Corrado.

Stop.

A Verona non sono ancora stato - andrò in questi giorni. Ci sarebbe a Verona uno dei migliori lavori di Boccioni - Un dipinto di metri 2 x 1.40 circa —

"Materia". Lo scorso anno hanno offerto 100,000 — Su questa opera avrei un'idea: precisamente desidero proporla per il Museo d'Arte Moderna di New-York - a L. Salterini. Affiderei a te il materiale fotografico e descrittivo e se sei d'accordo, ti faresti a curare a N.Y. di persona un Salterini.

Credo che si potrebbe fare un buon affare e ti suggerisco (con o se sbaglio) questa volta di suddividere il soprapprezzo fra te - me - e Srella di Boccioni. Credo che a N.Y. si potrebbe spuntare una buona cifra. Comunicami per sinceramente il tuo netto pensiero. Tieni questa notizia riservata - ed interessati quali saresti eventualmente le formalità - le difficoltà ecc. —

Intanto io potrei scrivere a Salterini informandolo del tuo arrivo e di questo mio progetto. Per ora mi attingo ad un tuo sincero giudizio e consiglio. #

Per oggi ti abbraccio

- assieme a Rosetta - con molte affettuosità alla tua Cici —

Non dimenticarmi al Signor Boueschi - a Ghedi - ed altri amici —

Tovoro con molte soddisfazioni - tuo

Fortunato Depero

All'ultimo momento vengo a sapere che oggi è S. Giovanni #

Un miliardo di auguri #

Nella lettera del 24 maggio 1946 a Mattioli, Depero propone di offrire *Materia*, allora di proprietà della sorella di Boccioni, al "Museo d'Arte Moderna di New-York". (Archivio Mattioli, Milano).

Milano. Gino Ghiringhelli scrive a Depero il 27 luglio dicendosi interessato ad acquistare opere di Boccioni in generale e in particolare "un grande dipinto importante che ora non mi sovviene a memoria il soggetto esatto".²⁰

Depero, costantemente a corto di denaro e attratto dal miraggio di un buon affare, intraprende le trattative con il Museum of Modern Art di New York tramite l'amico John B. Salterini²¹ e ottiene dalla signora Amelia Boccioni Callegari, proprietaria dell'opera, una delega ufficiale per la vendita del dipinto sia in Italia che all'estero.²² Scrive anche su *Materia* una relazione da spedire in America.²³ Ma nel frattempo si dimette il direttore del museo James J. Sweeney, con cui Salterini aveva intavolato la trattativa, e alla fine dell'anno la nuova direzione risponde negativamente alla proposta di acquisto.²⁴

Materia rimane così di proprietà della sorella dell'artista per circa un anno ancora, finché agli inizi del 1948 il mercante d'arte Romeo Toninelli si reca a Verona e acquista in blocco per 500.000 lire una quindicina di disegni e quattro dipinti: *I selciatori* del 1914, *Nudo simultaneo* del 1915, uno degli studi per *La città sale* e *Materia*.²⁵ Toninelli, considerato in quegli anni un mercante specializzato in opere futuriste,²⁶ tiene *Materia* nella sua abitazione e intanto lavora attivamente per preparare una grande mostra di arte moderna italiana negli Stati Uniti. Questo progetto doveva stare a cuore anche a Mattioli, se Toninelli, appena tornato dagli Stati Uniti, si premura di scrivergli il 25 giugno 1948 informandolo che il Museum of Modern Art di New York ha accettato di realizzare l'esposizione nella primavera del 1949.²⁷ Il coinvolgimento di Mattioli nell'organizzazione della mostra americana è documentato anche da una lettera del 31 maggio 1949 a Depero, in cui Mattioli dimostra una precisa conoscenza dell'avanzato stato di preparazione della rassegna e dà consigli all'amico pittore sul modo di prendervi parte.²⁸ Molto probabilmente fu proprio in occasione della mostra "Twentieth-Century Italian Art" presso il Museum of Modern Art (28 giugno - 12 settembre 1949) che si concretizzò fra Mattioli e Toninelli il passaggio di proprietà del dipinto di Boccioni.

Dopo essere stato esposto a New York, *Materia* partecipò alla "Exposition d'art moderne italien" presso il Musée National d'Art Moderne di Parigi (13 maggio - 11 giugno 1950), alla rassegna "Modern Italian Art" presso la Tate Gallery di Londra (25 giugno - 31 luglio 1950) e alla mostra "Futurismo & pittura metafisica" presso la Kunsthhaus di Zurigo (novembre-dicembre 1950). La



Materia nel 1969 nella sede della Olivetti a New York, ultima tappa della mostra itinerante dal 1967 della collezione Mattioli. (Foto Gianni Berengo Gardin, Milano).

presenza del dipinto di Boccioni in queste mostre coincide con un momento di strettissima collaborazione fra Mattioli e Fernanda Wittgens in favore della diffusione della conoscenza dell'arte italiana. Infatti, mentre si prodiga per la ricostruzione di tutti i musei milanesi e in particolare per la riapertura al pubblico della Pinacoteca di Brera (avvenuta il 9 giugno 1950), la Wittgens organizza prima mostre di arte antica per richiamare l'attenzione internazionale sulle urgenti necessità di conservazione del patrimonio artistico italiano e subito dopo esposizioni di arte moderna per dimostrare la vitalità e l'importanza dell'arte italiana anche di questo secolo. Le citate mostre di Parigi e di Londra sono organizzate infatti dagli "Amici di Brera" e Mattioli vi partecipa attivamente come prestatore e consulente, così come collabora ancora con la Wittgens e con l'editore Christian Zervos alla pubblicazione di "Cahiers d'Art", n. I, 1950, intitolato *Un demi-siècle d'art italien*, edito a Parigi e interamente dedicato all'arte italiana, dove *Materia* è riprodotto a piena pagina.

Dal 1949 Mattioli affiancò al carattere storico conferito alla raccolta un costante impegno come collezionista in favore di una migliore conoscenza dell'arte moderna italiana sia nel suo paese che all'estero. A questo scopo affittò nell'inverno 1949 un appartamento in via Senato 36, dove la raccolta fu sempre accessibile agli studiosi e aperta al pubblico ogni domenica mattina fino al 1967. La collezione fu esposta a Palazzo Strozzi a Firenze nel 1953, nei musei delle principali città degli Stati Uniti dal 1967 al 1969, poi in Belgio, in Danimarca, in Germania, in Spagna negli anni 1969-1971 e infine in Giappone nel 1972. Con la collezione Mattioli, dunque, anche *Materia* fece il giro del mondo portando in altri paesi, spesso per la prima volta nel dopoguerra, la conoscenza della pittura di Boccioni.

In via Senato 36 *Materia* stava nella prima sala di fronte all'ingresso, sulla parete di destra che occupava quasi interamente. Una grande tenda rossa permetteva di coprire il dipinto per esporre occasionalmente davanti a esso, su un cavalletto mobile, altre opere. Mio padre apprezzava il quadro di Boccioni sottolineandone soprattutto il valore storico e programmatico: lo considerava infatti la massima realizzazione delle teorie futuriste, ma lo giudicava opera troppo elaborata e intellettuale, negandogli un impatto emotivo che certamente avvertiva ma che forse gli era difficile chiarire a se stesso. Di fatto ne fece uno dei pilastri della sua collezione, lo prestò e lo fece riprodurre, malgrado le sue

I figli di Laura Mattioli giocano davanti a *Materia* nella loro casa milanese. (Foto Michael Wolf per concessione di Luce Design, Milano).



grandi dimensioni ne rendono delicata la conservazione, ma finì per non convivere praticamente mai con quest'opera.

Alla mia convivenza con *Materia* sono debitrice di molti incontri e di qualche amicizia con storici dell'arte, direttori di musei, collezionisti, amatori che sono venuti a casa mia per vedere la collezione Mattioli e in particolare quest'opera. Davanti a questo dipinto, con la calma e la familiarità offerte da una collezione privata in una casa, si susseguono senza alcun tono salottiero discorsi, osservazioni, pensieri, emozioni; si concretizza poco per volta prima l'idea, poi la possibilità di realizzare una mostra monografica. Ricordo in modo disordinato gli incontri determinanti di questo divenire: con Marisa Dalai Emiliani che mi parla della mostra bolognese sulla *Pala di S. Cecilia* di Raffaello e mi propone per prima di approfondire singole opere della collezione; con Marco Rosci che viene a far lezione a gruppetti di studenti universitari una volta alla settimana; con Fausto Petrella che rimane impressionato e incuriosito dal dipinto, dal suo soggetto e dal suo titolo; con Massimo Di Carlo e con Massimo Simonetti che mi propongono una rassegna dei dipinti futuristi della collezione.

Il progetto non riesce a prendere corpo perché "travolto" dalla mostra "Futurismo & Futurismi", realizzata a Venezia in Palazzo Grassi nel 1986. Di Carlo e Simonetti mi accennano parecchio tempo dopo alla loro idea di una mostra monografica sul *Romanzo di una cucitrice* di Boccioni. Penso allora a una mostra che, accostando questo dipinto (estremo esito della ricerca divisionista) a *Materia* (culmine dell'esperienza futurista), riunisca in un unico percorso la vicenda umana e pittorica di Boccioni (divergendo dal gusto e dalle idee di mio padre). Il progetto si concretizza e si sposta decisamente su *Materia* con un taglio monografico che trova concordi i responsabili della Galleria dello Scudo e me nella scelta di percorrere altre vie di ricerca dopo la mostra monografica su Boccioni al Metropolitan Museum di New York tra il 1988 e il 1989 e le ampie panoramiche sull'arte italiana presentate a Londra, a Venezia e a Madrid in questi ultimi anni.

Gli autori dei saggi del catalogo e i curatori della mostra hanno affrontato il dipinto da molteplici punti di vista, approfondendo tematiche diverse, ciascuno

secondo la propria sensibilità e le proprie specifiche competenze. Dall'analisi di un singolo dipinto è risultato, credo, uno studio critico che offre complessivamente notevoli puntualizzazioni e nuovi apporti alla conoscenza di Boccioni, ma soprattutto propone un ventaglio di spunti per proseguire nello studio di tutta la sua opera, sia artistica che teorica.

Quanto è stato scritto nel catalogo della mostra si propone al lettore quasi come una tavola rotonda, un discorso aperto in cui ciascuno degli autori esprime il suo pensiero in modo coerente con la propria professionalità, ma pienamente cosciente della soggettività del suo discorso, che può essere anche contraddittorio rispetto alla lettura di altri autori o a quella che il visitatore della mostra può fare da sé.

Alla fine di questo lavoro è molto chiaro che, pur avendo affrontato un argomento ben preciso e delimitato, nessuno di noi accampa la pretesa di averlo esaurito, ma anzi, dagli stimoli che ne abbiamo tratto, intendiamo spezzare una lancia contro ogni discorso che si ponga come esaustivo su un'opera d'arte.

Note

¹ Archivio Mattioli, Milano. Si veda *Appendice 1 - Documenti*, n. 15.

² Archivio Mattioli, Milano. Si veda *Appendice 1 - Documenti*, n. 16.

³ Archivio Mattioli, Milano. Si veda *Appendice 1 - Documenti*, n. 17.

⁴ Questa tesi è ampiamente svolta nelle prefazioni ai cataloghi delle esposizioni della collezione: *Arte moderna in una raccolta italiana*, a cura di C.L. Raghianti, catalogo, Firenze, Palazzo Strozzi, aprile-maggio 1953; *Masters of Modern Italian Art from the Collection of Gianni Mattioli*, a cura di F. Russoli, catalogo, mostra itinerante negli Stati Uniti, 1967-1969.

⁵ Su Fedele Azari si veda L. Collarile, *Fedele Azari - Vita simultanea futurista*, Caproni, Trento, 1991.

⁶ Sulle vicende della collezione Azari si veda M. Garberi, in *Da Modigliani a Fontana - Disegno italiano del XX secolo nelle Civiche Raccolte d'Arte di Milano*, catalogo, Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 3 ottobre - 8 dicembre 1991, pp. 6-7. Ringrazio per la sua preziosa e insostituibile collaborazione la Dott. Mercedes Garberi, direttore delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano.

⁷ Archivio Mattioli, Milano.

⁸ Archivio Mattioli, Milano.

⁹ Parte di questi documenti, quali i numeri della rivista "Futurismo" dell'11 e del 18 giugno 1933, sono esposti in mostra.

¹⁰ Archivio Mattioli, Milano. Sulla trattativa con il Comune di Milano si veda M. Garberi, *op. cit.*, pp. 6-7.

¹¹ Archivio Mattioli, Milano.

¹² M. Garberi, *op. cit.*, pp. 6-7.

¹³ Nel 1941 la Wittgens fu nominata soprintendente per le Belle Arti per la Lombardia e direttore della Pinacoteca di Brera. Su di lei si veda: G. Ginex, *Fernanda Wittgens e "la socialità dell'arte" 1903-1957*, in "Il Risorgimento", n. 2, Milano, giugno 1989; G. Ginex, *Fernanda Wittgens*, in "Atti del Convegno Donna Lombarda", a cura dell'Istituto Lombardo per la Storia della Resistenza, Milano, 1991.

¹⁴ G. Piovone, *La raccolta Feroldi*, Edizioni del Milione, Milano, 1942.

¹⁵ Ringrazio per la sua collaborazione e per la sua eccezionale disponibilità la Dott. Gabriella Belli, direttore del Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, che mi ha permesso di conoscere e di pubblicare i documenti del Fondo Fortunato Depero.

¹⁶ Archivio Mattioli, Milano. Si veda *Appendice 1 - Documenti*, n. 1.

¹⁷ Archivio Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Fondo Fortunato Depero, n. 6983. Si veda *Appendice 1 - Documenti*, n. 3. (L'Archivio d'ora in poi viene citato in forma abbreviata.)

¹⁸ Archivio Mattioli, Milano. Si veda *Appendice 1 - Documenti*, n. 2.

¹⁹ Archivio Museo... Trento e Rovereto, Fondo Fortunato Depero, n. 6986. Si veda *Appendice 1 - Documenti*, n. 4.

²⁰ Archivio Museo... Trento e Rovereto, Fondo Fortunato Depero, n. 7223/11. Si veda *Appendice 1 - Documenti*, n. 5.

²¹ Archivio Museo... Trento e Rovereto, Fondo Fortunato Depero, lettere 27 agosto 1946 (n. 5613) e 5 settembre 1946 (n. 5614). Si veda *Appendice 1 - Documenti*, nn. 6, 7.

²² Archivio Museo... Trento e Rovereto, Fondo Fortunato Depero, lettere 11 ottobre 1946 (n. 5442) e 14 ottobre 1946 (n. 5616). Si veda *Appendice 1 - Documenti*, nn. 8, 9.

²³ Archivio Museo... Trento e Rovereto, Fondo Fortunato Depero, n. 5617. Si veda *Appendice 1 - Documenti*, n. 10.

²⁴ Archivio Museo... Trento e Rovereto, Fondo Fortunato Depero, lettera 6 dicembre 1946 (n. 3813 XXXV); lettera 30 dicembre 1946 (n. 5615); lettera 3 gennaio 1947 (n. 3813 XXXVII). Si veda *Appendice 1 - Documenti*, rispettivamente nn. 11, 12, 13.

²⁵ Questa notizia mi è stata gentilmente fornita dal figlio di Romeo Toninelli, Luigi Filippo, che ringrazio per la cortese collaborazione.

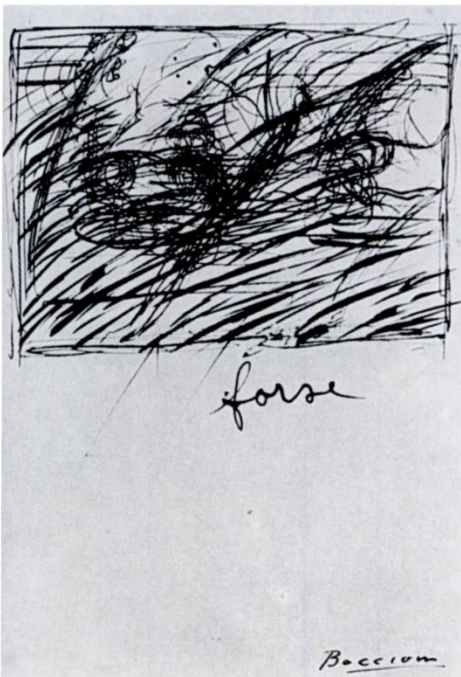
²⁶ Mattioli comperò da Toninelli anche altre opere futuriste, in particolare nel 1950 *Danseuse bleue* di Gino Severini.

²⁷ Archivio Mattioli, Milano.

²⁸ Archivio Mattioli, Milano. Si veda *Appendice 1 - Documenti*, n. 14.

Uno sguardo circolare

Antonello Negri



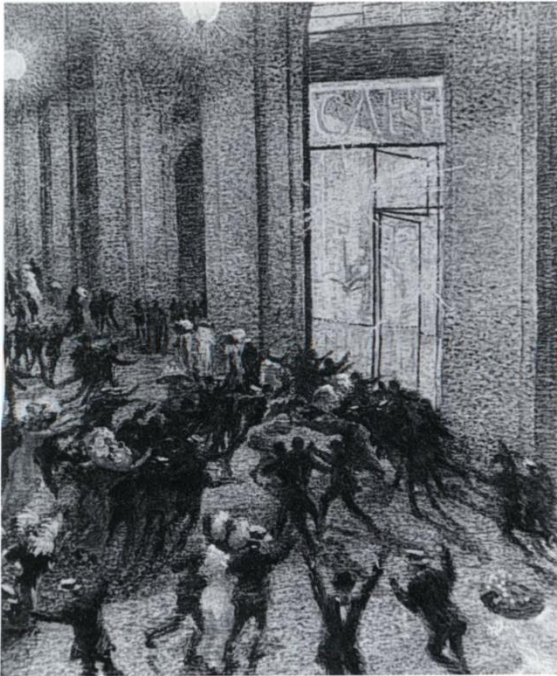
U. Boccioni, *Studio per "Quelli che vanno"*, 1911.
Collezione privata.

Al centro dell'immagine di *Materia* c'è la madre di Boccioni: tutto ruota intorno alla sua figura. Le mani con le dita intrecciate e le braccia, fortemente aggettanti rispetto al resto, ingrandite con un effetto da obiettivo fotografico convesso o da specchio deformante, costituiscono il centro focale della scena. Esse disegnano un cerchio che si conclude all'attaccatura delle spalle: qui si innesta il volto che risulta cubisticamente scomposto in un taglio che simultaneamente mostra elementi di profilo, frontali e di tre quarti. È ragionevole pensare che Boccioni abbia incominciato il quadro dalle mani. Dal loro intreccio parte una grande forma scura allusiva al vestito che copre le gambe: essa presenta una forma a cuneo con il suo vertice nel punto d'incontro dei pollici, dove passa la verticale centrale del quadro. La madre è su un balcone di cui sono rappresentati a sinistra brani della parte alta dell'inferriata e a destra della parte bassa. La zona superiore della tela è dominata da un paesaggio urbano che disegna un semicerchio intorno al busto della madre, riprendendo l'andamento circolare delle sue braccia: sono rappresentate nude facciate di case (due porte affiancate costituiscono le uniche aperture), tetti e ciminiere o comignoli fumanti. Ai lati della figura della madre, sulla linea mediana della tela, si trovano rispettivamente un cavallo (a sinistra) e un uomo (a destra). Sotto entrambe le figure forme a spigolo ed elementi con più diretti riferimenti naturalistici (balastrini e mensole di sostegno) alludono ad altri balconi.

La prima idea del dipinto è già sufficientemente svolta nel disegno a matita e penna oggi noto nel catalogo generale Calvesi-Coen come *Studio per Costruzione orizzontale* (e per cui qui si propone di ritornare al titolo originale *Studio per "Materia"*). Benché il titolo faccia riferimento al quadro *Costruzione orizzontale*, iconograficamente i rapporti sono molto più stretti con *Materia*. Le differenze tra il disegno e *Costruzione orizzontale* sono infatti molte: nel quadro la figura della madre è tagliata all'altezza delle mani, inoltre la zona superiore esclude parte del paesaggio urbano, infine – elemento di maggiore importanza – manca qualsiasi accenno alla figura del cavallo. Tutti elementi che sono invece presenti nel disegno, e puntualmente ripresi in *Materia*.¹ Uno dei motivi per cui il disegno, al di là del titolo, non è comunemente considerato un vero e proprio studio preparatorio per *Materia* è legato al formato, più vicino a quello di *Costruzione orizzontale*. In realtà va tenuto presente che il primo formato di *Materia* era di 161 × 150 centimetri, quindi molto più tendente al quadrato della tela definitiva, ottenuta con l'aggiunta di una striscia superiore di 26 centimetri e di due strisce inferiori complessivamente di 39 centimetri. Ma se si osserva

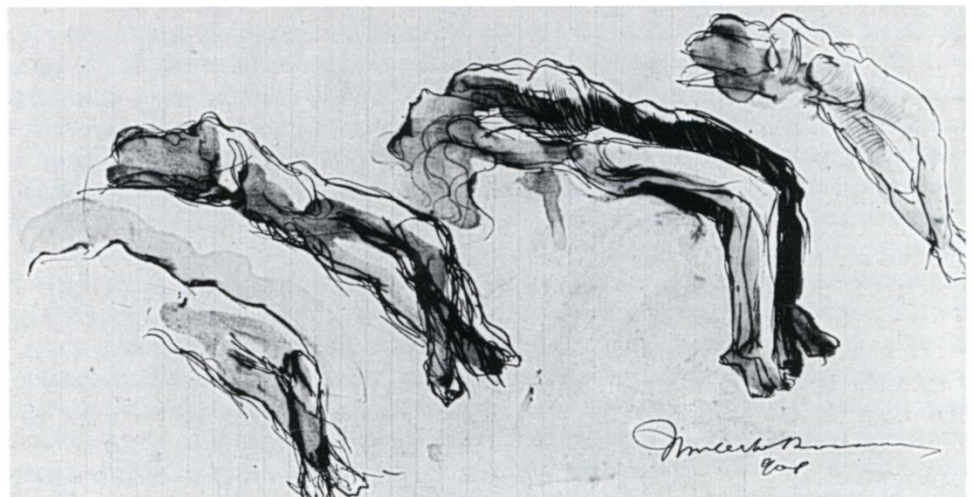
bene il disegno ci si rende conto del processo seguito da Boccioni per arrivare dal formato orizzontale del disegno stesso a quello sempre più decisamente verticale di *Materia*. La prima indicazione fondamentale è costituita dai due accenni di stipiti – presumibilmente di una finestra – che compaiono nel disegno a inquadrare la figura della madre. Se si fanno proseguire le loro verticali si nota che tutta la parte centrale – corrispondente al formato verticale di *Materia* – sarebbe occupata esclusivamente dalla madre: ne rimarrebbero esclusi il cavallo e i balconi. A questo punto si può pensare che Boccioni avesse in mente di dare all'immagine uno svolgimento a trittico: un'idea che ricorre spesso nel suo lavoro, dai primi anni dell'apprendistato romano fino a *Gli addii*.² Ma evidentemente tale soluzione doveva apparirgli poco soddisfacente, debole, ancora legata a un gusto narrativo che avrebbe troppo frammentato la sua idea di un tutto in movimento, di un tutto strettamente compenetrato. Lo scatto successivo è stato quello di condensare le diverse situazioni proposte nel disegno in un'unica tela coincidente con la parte centrale del disegno. Per questo Boccioni apporta alcune modifiche soprattutto nella zona inferiore: elimina quasi del tutto le cosce – che nel disegno risultano dilatate per effetto della posizione da seduta della donna – e sposta verso il centro il cavallo, i balconi e quell'ombra di figura appena accennata ai piedi della madre che in *Materia* diventa l'uomo che cammina collocato in posizione simmetrica al cavallo. Tutti questi elementi non compaiono in *Costruzione orizzontale*, che si presenta esclusivamente come un ritratto della madre, senza le complesse implicazioni anche simboliche di *Materia*.³ *Materia* sembra dunque configurarsi come una summa dei motivi iconografico-simbolici sui quali l'artista concentrò la sua attenzione fin da quando aveva incominciato a cogliere l'inadeguatezza della pittura italiana di inizio secolo rispetto alla sua aspirazione, ancora molto vaga, a esprimere lo spirito della modernità.

Tornato a Padova – dove vivevano la madre e la sorella – dopo il viaggio in Russia, Boccioni è alla ricerca di motivi pittorici. Il 14 marzo 1907, nel diario appena cominciato, appunta: “Sono stato in campagna per lavorare e non ho trovato nulla. Le solite linee mi stancano, mi nauseano sono stufo di campi e di casette. E pensare che appena arrivato a Padova ne ero entusiasta e speravo. Bisogna che mi confessi che cerco, 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 reminiscenze: voglio avere sott'occhio la vita di oggi. I campi, la quiete, le casette, 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 pare vecchia. Voglio del nuovo, dell'espressivo, del formidabile! Vorrei cancellare tutti i valori che conosco 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 cosa si ha bisogno. Con che cosa far questo? col colore? o col disegno? con la pittura? con tendenze veriste che non mi soddisfano 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? Mi sembra che oggi mentre l'analisi scientifica ci fa vedere meravigliosamente l'universo, l'arte debba farsi interprete del risorgere poderoso, fatale d'un nuovo idealismo positivo. Mi sembra che l'arte e gli artisti siano oggi in conflitto con la scienza... C'è un malinteso. È vero questo che dico o mi sbaglio? È una verità che se fantasticamente potessi andare in un luogo affatto nuovo dopo un lungo studio farei 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.



Lo studio del movimento nello spazio

L'interesse di Boccioni per lo studio del movimento si evidenzia, in *Rissa in Galleria*, nella sintetica raffigurazione di una folla agitata che sembra costituita dalla stessa figura ripresa da angolazioni diverse. In *Gli addii* è una coppia che si abbraccia a essere ripetuta in posizioni differenti, diventando una sorta di flusso senza soluzione di continuità: un precedente si può intravedere nello *Studio per "Il sogno"* del 1908.



Da sinistra:

Rissa in Galleria, 1910. Milano, Pinacoteca di Brera (dono Emilio e Maria Jesi, 1976). Presentato con il titolo *Baruffa* nel dicembre 1910 a Milano all' "Esposizione intima annuale della Famiglia artistica".

Gli addii, 1911. New York, The Museum of Modern Art (dono Nelson A. Rockefeller, 1979). Con *Quelli che vanno* e *Quelli che restano* compone il trittico degli *Stati d'animo*, esposto a Parigi nella mostra del febbraio 1912 alla Galerie Bernheim-Jeune.

Studio per "Il sogno", 1908. Collezione privata. Già proprietà Boccioni Callegari, Verona, poi Winston Malbin, New York.

L'epoca nostra febbrile fa vecchio e in disuso quello che è stato fatto ieri. 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.²⁴

Si può notare come fondamentalmente i motivi iconografici da cui Boccioni sembra nauseato in realtà continuano a essere dominanti nella sua ricerca: anche se i "campi" diventano le periferie industriali, le "casette" si trasformano in case in costruzione e in agglomerati di edifici urbani, le "membra dei lavoratori" dei campi diventano gli energici gesti di muratori e operai, i "cavalli stanchi" si trasformano in travolgenti concentrati di energia. Ma il problema di fondo

dell'artista era in realtà quello di trovare una forma pittorica "nuova", in cui l'"odore indefinibile dell'oggi" – "indefinibile" fino a che la pittura contemporanea non fosse diventata capace di rendere adeguatamente e immediatamente percepibile lo spirito moderno – potesse diventare "il frutto del nostro tempo". Le tappe fondamentali di tale percorso di avvicinamento a quello che sarebbe diventato il codice pittorico futurista si trovano prima in *Rissa in Galleria*, *La città sale* e *Gli addii*, poi in *Visioni simultanee* e *La strada entra nella casa*, fino a giungere a *Materia*.

In *Rissa in Galleria* la tecnica divisionista serve a Boccioni per lo studio di effetti di illuminazione artificiale: gli permette di analizzare i contrasti di chiari e di scuri sui diversi piani delle pareti, che a loro volta proiettano ombre sulla folla, i raggi dardeggianti dalla vetrina infranta del caffè fortemente illuminato e quelli dei lampioni. Il turbinio della folla sembra creato dall'iterazione di una figura in movimento colta in una serie di posizioni diverse: il gruppo di uomini che corrono in direzioni opposte in primo piano definisce una sequenza completa di movimenti, di fronte, di spalle, di fianco. Anche il nucleo dei tre personaggi che lottano al centro disegna un cerchio che analogamente pare riproporre la stessa figura da tre punti di vista diversi. Questi moti dinamici delle figure ritornano in *La città sale*, scontrandosi con l'energia travolgente dei cavalli: qui il turbinio dei movimenti diventa universale, seguendo traiettorie orizzontali, diagonali, verticali e creando un vortice al centro verso cui tutto converge. È la stessa pennellata divisionista di origine previatiana, molto allungata, a sostenere tale effetto di moto generale.

Nelle tre tele degli *Stati d'animo* il tema del moto si sviluppa in una "successione-unità prospettico-temporale":⁵ le coppie che si abbracciano in *Gli addii* sono in realtà un'unica coppia riprodotta – come ha sottolineato Calvesi – in diversi momenti spazio-temporali che accompagnano la corsa del treno. In *Quelli che vanno* il rapporto tra il paesaggio urbano e le teste centrali – dove già si avverte l'accenno a una visione scomposta fronte-profilo – anticipa la compenetrazione dei piani di tali elementi: anche il trattamento cromatico richiama i toni di *Materia*.

"Il primo quadro che apparve con affermazione di simultaneità fu mio ed aveva il titolo seguente: *Visioni simultanee*. Era esposto alla Galerie Bernheim a Parigi e nella stessa esposizione altri quadri avevano i miei amici pittori futuristi, con analoghe ricerche di simultaneità. Per esempio: *Ricordi di una notte* (Russolo), *Sobbalzi di fiacre* (Carrà), *Ricordo di viaggio* (Severini). Poiché oggi dai cataloghi che mi giungono dalle esposizioni delle varie città d'Europa vedo con soddisfazione che il concetto di simultaneità appare sempre più frequente nelle opere dei pittori stranieri e specialmente francesi, è bene si sappia ovunque chiaramente che la simultaneità fu la base della sensibilità futurista fin dal suo primo apparire [...]. La simultaneità è per noi l'esaltazione lirica, la plastica manifestazione di un nuovo assoluto: la velocità; di un nuovo e meraviglioso spettacolo: la vita moderna; di una nuova febbre: la scoperta scientifica."⁶

Nel quadro che Boccioni dichiara essere la prima concreta applicazione del concetto di simultaneità l'impianto compositivo nasce da una sintesi di elementi simbolisti (lo sdoppiamento del volto, riflesso dal vetro della finestra) e cubisti alla Delaunay (i "tagli" che sfaccettano il paesaggio urbano). Il volto riflesso ci porta all'elemento chiave di lettura del quadro, in cui si attua il principio delle "visioni simultanee": il vetro della finestra. Questo, sdoppiando il volto della donna che guarda dall'interno sulla strada, dà forma a una visione (simultanea) orientata in senso opposto: nell'immagine della donna che attraverso il vetro guarda quello che succede in strada si mette in moto il rapporto tra la donna che guarda oggettivamente ciò che succede fuori e la sua immagine di riguardante. Il riflesso del suo volto, compenetrato nella casa di fronte, vede le stesse cose da un punto di vista opposto: inoltre, come in uno specchio, vede se



La prima versione de *Gli addii*, 1911. Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea (dono Ausonio Canavese, 1934). Presentato alla III Biennale romana del 1925. Sotto, due studi preparatori.

stessa mentre guarda e, soprattutto, coglie le sensazioni che prova nell'atto di guardare. A Boccioni "è presto chiaro che il lirismo, evocato da quelle due figure sulla soglia di una emotività più profonda è la sua propria libertà. Di qui passa l'ideale superiore dell'arte che egli ha in mente di realizzare. Gli è sufficiente il valore sentimentale di una figura affacciata nell'atto di compiere un movimento elementare".⁷ I due volti e i quattro occhi disegnano un cerchio che corrisponde a una visione di 360 gradi. È una visione a tutto tondo, oggettiva, a cui si aggiungono le emozioni dello sguardo interiore: la donna guarda fuori e vede ciò che prova guardando.

Nella prefazione al catalogo dell'esposizione di pittura futurista a Parigi nel 1912, firmata da Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini, si legge: "La nostra pittura è fatta di *concezione e sensazioni* finalmente riunite [...]. La simultaneità degli stati d'animo nell'opera d'arte: ecco la meta inebbricante della nostra arte [...]. Dipingendo una persona al balcone, vista dall'interno, noi non limitiamo la scena a ciò che il quadro della finestra permette di vedere; ma ci sforziamo di dare il complesso di sensazioni plastiche provate dal pittore che sta al balcone: brulichio soleggiato della strada, doppia fila delle case che si prolungano a destra e a sinistra, balconi fioriti, ecc. Il che significa simultaneità d'ambiente, e quindi dislocazione e smembramento degli oggetti, sparpagliamento e fusione dei dettagli, liberati dalla logica comune e indipendenti gli uni dagli altri. Per far vivere lo spettatore al centro del quadro, secondo l'espressione del nostro manifesto, bisogna che il quadro sia la sintesi di *quello che si ricorda e di quello che si vede*. Bisogna rendere l'invisibile che si agita e che vive al di là degli spessori, ciò che abbiamo a destra, a sinistra e dietro di noi, e non il piccolo quadrato di vita artificialmente chiuso come fra gli scenari d'un teatro."

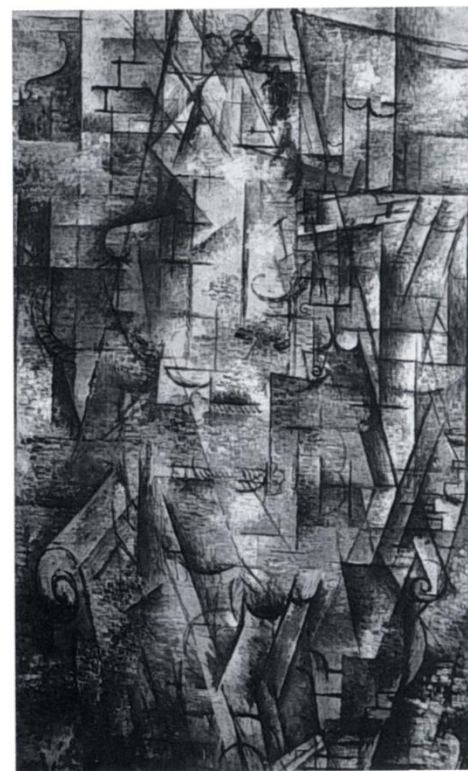
I concetti espressi in questa prefazione portano direttamente a *La strada entra nella casa*. È molto probabile che questa tela sia stata presentata per la prima volta all'"Esposizione intima annuale della Famiglia artistica" di Milano nel dicembre 1911 con il titolo *Al balcone*. Essa suscitò le perplessità di Margherita Sarfatti, la quale lesse tutta la mostra come una sorta di degenerazione di quelle che considerava le più genuine aspirazioni dei giovani futuristi: "Il movimento di quei tre o quattro giovani pittori che presero il nome di *futuristi* fu da noi salutato con sincera e profonda simpatia. Non pareva vero, finalmente, d'aver trovato qualcuno che riflettesse seriamente sulla propria arte, invece di lasciarsi soltanto andare a fil di corrente, secondo quella che si chiama eufemisticamente ispirazione, e sarebbe più proprio dirla ignavia intellettuale. Qui, invece, non manca ingegno, fervore, idealità, tenacia di lavoro, in una parola febbre e audacia di aspirazioni. Che importa, se a tutto ciò andava unito una buona dose di ciarlatanesimo e molta temerarietà?"⁸ Davanti al quadro di Boccioni la Sarfatti coglie puntualmente gli elementi caratterizzanti la poetica dell'artista, ma non ne pare entusiasta: "Il Boccioni espone, alla *Famiglia artistica*, una tela intitolata *Al balcone* dove egli vuole dare la sintesi complessiva di tutte quante le impressioni che può provare, nell'affacciarsi alla sua finestra, la figura di donna che sta al centro del quadro, non solo le case che vede di faccia, ma quelle che ella sa trovarsi di fianco e dietro a lei: i vari movimenti successivi degli uomini che lavorano per la strada, il rincorrersi delle carrozze che le passano davanti."⁹ Ciò che soprattutto infastidiva la Sarfatti erano le implicazioni di carattere concettuale tipiche di quel linguaggio di derivazione cubista qui in parte fatto proprio da Boccioni: "Ma non possiamo d'altronde – scrive nello stesso articolo – lasciar passare senza una parola, non di irrisione ma di fiera protesta, simili tentativi di astrazione folle, da tutto ciò che è l'anima e la coscienza estetica collettiva degli uomini. Noi crediamo fermamente che non così, non a colpi di eccentricità freddamente ragionate e volute, si potrà arrivare mai a quella sostanziale, profonda rinnovazione dell'arte, che è uno dei grandi bisogni morali del nostro tempo. Non pretendiamo atteggiarci a profeta, ma è

con profonda tristezza che vediamo giovani d'ingegno, di coltura e di volontà, perdersi dietro teorie che non possono condurre se non a nuove forme di convenzionalità: la accademica convenzionalità dell'assurdo e dell'incomprensibile anziché quella del banale e del troppo evidente."

L'articolo si conclude – già annunciando alcune linee di quelli che sarebbero stati i principi del ritorno all'ordine novecentista – con una recisa condanna del linguaggio cubista a cui viene contrapposta l'"ingenua vigoria primitiva": "Vengano finalmente – non gli anarchici deliri *cubisti* – ma qualche spirito di ingenua vigoria primitiva, che sappia fortemente ritemperarsi nella intenzione e nel senso oscuro del bello che elaborano inconsapevolmente le masse, e ponga fine all'immane dispersione di forze che è questo nostro folle individualismo artistico, instaurando una forte austera e grandiosa unità di gerarchie artistiche che, disciplinandole, dia ancora una volta centuplicata energia e modo d'emergere ai grandi, utilità e ragion d'essere e d'operare ai mediocri." A partire da questo articolo, il giudizio della Sarfatti sull'opera di Boccioni tende a escludere tutta quella parte della sua produzione artistica segnata dalla lettura e rielaborazione del cubismo. Ciò si esplicita nell'articolo del 1917 pubblicato in "Vita d'Arte",¹⁰ dove l'autrice ripercorre tutto lo sviluppo della ricerca di Boccioni in rapporto alle tendenze più significative della storia artistica contemporanea, da Courbet a Cézanne. Giunta al nodo dei rapporti tra Boccioni e il cubismo, la Sarfatti cerca di risolvere il problema contrapponendo in maniera alquanto strumentale il linguaggio cubista a quello futurista: "Alla susseguente formula impressionista: 'rendere tutto ciò che vedo, così come io lo vedo', che già aveva tanto ampliato gli orizzonti dell'arte, il Picasso ed i cubisti sostituivano ora la formula più libera e soggettiva ancora: 'cercar di esprimere tutto quello ch'io penso e sento, così come io lo penso e lo sento'. Ma là dove il Picasso, con il fanatico ardore della sua stirpe, vedeva una serie di scomposizioni e dissecazioni, di analisi logiche e anatomie della forma; dove i cubisti, nella loro francese cerebralità razionale e *raisonneuse*, per meglio ritornare alla purezza della forma, ripudiavano le lusinghe del colore, asceticamente ridotto a pochi toni, armoniosi ma bassi e piani, di grigio e di bruno fondamentale; Umberto Boccioni e il manipolo dei futuristi italiani, con il senso storico della realtà, che è proprio della nostra stirpe, e che è poi senso di equilibrio e di armonia; aspirava a risolvere hegelianamente l'antitesi fra impressionismo e cubismo nella superiore unità della sintesi."

Spostando tutti i debiti boccioniani di linguaggio, di stesura pittorica e di visione generale in direzione impressionista e postimpressionista – nell'articolo sono citati, in questo ordine, la scuola di Batignolles, Renoir, Monet, Sisley, Signac, Degas e Toulouse-Lautrec, lasciando significativamente fuori Seurat – la Sarfatti fa di Boccioni il punto di estremo sviluppo di una linea anticubista, anticlassica, fondamentalmente ancorata a una visione naturalistica: "Soprattutto, il Boccioni affermava che la scomposizione della forma non poteva né doveva essere una enumerazione statica degli elementi che la compongono, sì bene una fulminea ricomposizione dinamica, non dell'oggetto fermo, cioè *chiuso e circoscritto in se stesso*, ma dell'arabesco che esso, muovendosi, descrive o può descrivere di sé nello spazio. Se la pittura, con le due dimensioni dell'altezza e della larghezza, già illusoriamente ne simula una terza, la profondità; sia nella pittura che nella scultura, il Boccioni avrebbe voluto raggiungere la ricerca della quarta dimensione: il tempo, inteso come continuità e simultaneità del movimento."

Ciò che comunque, al di là delle sue considerazioni critiche, rende subito evidente il carattere anticubista della lettura sarfattiana dell'opera di Boccioni è la scelta delle illustrazioni a corredo dell'articolo con i titoli e le date che seguono: *Crepuscolo*, 1909; *Il lago* (con l'errore in didascalia estate 1917 più volte ripetuto);¹¹ *Le tre donne*, 1910; *Le due amiche*, 1915; *Ritratto e paesaggio*, 1907;¹² *Ritratto della madre*, 1909;¹³ *Primo studio per "Sintesi plastica di donna seduta"*,



G. Braque, *Femme lisant*, 1911. Basilea, collezione Beyeler.



R. Delaunay, *La ville n. 2*, 1910. Parigi, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.

Crepuscolo, del 1909, apre l'articolo di Margherita Sarfatti dedicato a Boccioni in "Vita d'Arte" del 30 aprile 1917, pochi mesi dopo la mostra retrospettiva al Palazzo Cova di Milano.



Crepuscolo (1909).

UMBERTO BOCCIONI.



Morto a Verona, soldato, nell'agosto del 1916, in pieno fervore di vita, con il cervello infranto sulle pietre della strada per una tragica e stupida caduta da cavallo; Umberto Boccioni era nato, trentaquattro anni prima, a Reggio Calabria, da genitori romagnoli, momentaneamente trasferiti nell'Italia meridionale. La sua breve e tumultuosa esistenza fu tutta tesa, come l'arco impugnato da una mano gagliarda, verso un fine solo: l'arte; riplendete e si avventò tutta verso un'unica meta radiosa: il trionfo di una grande arte moderna italiana.

Ricongiungersi alla tradizione per superarla; non compiacersi di un lungo passato di gloria per sfruttarlo con pavida indolenza, o con acquiescenza furbesca; ma anzi attingerne nuove forze di emulazione e di orgoglio per sorpassarlo: attraverso le violenze verbali e le volute intemperanze del gergo futurista, di cui egli si serviva come di una stizza per svegliare e stimolare l'at-

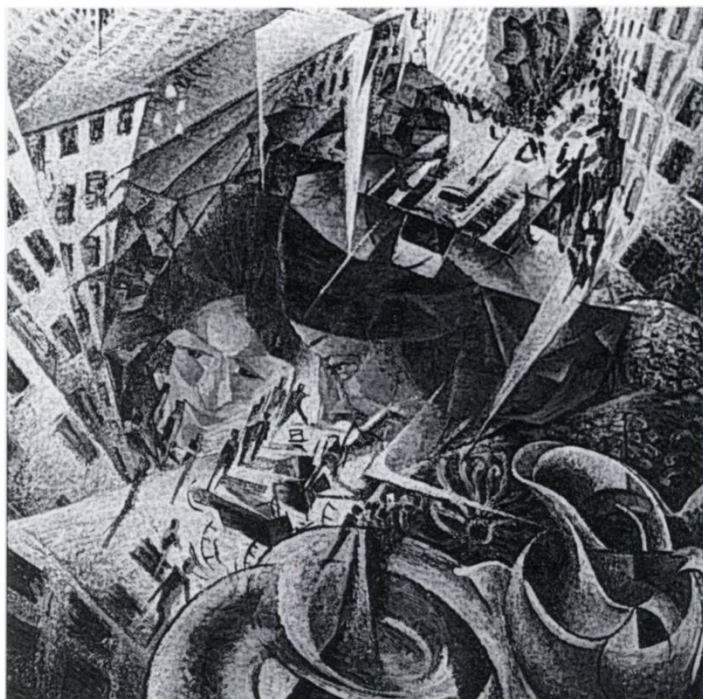
trui attenzione non meno che l'energia propria, questo fu l'elevato ideale a cui Umberto Boccioni mantenne fede con l'opera indefessa dei suoi densi trentaquattro anni di vita.

E perciò egli prestava l'occhio e l'orecchio attenti alle nuove correnti che si affermavano in Europa; e specialmente a quanto veniva elaborandosi in quel meraviglioso crogiuolo di fusione ad alta temperatura che è Parigi; e ai nuovi atteggiamenti, ai movimenti nuovi della pittura francese, la sola che dal 1830 in poi si sia svolta con vivacità e gagliardia, secondo le leggi di una seria e continuata evoluzione logica. Questa arte moderna in pieno travaglio di divenire, rifarla italiana; rivendicarne a noi il primato e la supremazia, perché nel mondo si torni ancora a dire *Italia*, come si diceva altravolta, e come oggi si dice *Francia*; era questo il sogno e l'ambizione suprema del Boccioni. Di qui, la sua irrequietudine spirituale sempre fremebonda e sempre in agguato, pronta a scendere

su fond de l'inconnu pour trouver du nouveau.

Secondo studio per "Sintesi plastica di donna seduta" e *Sintesi plastica di donna seduta* (anch'essi datati estate 1917);¹⁴ *Bimba al sole*, 1911;¹⁵ *Contro luce*;¹⁶ *Forme uniche della continuità nello spazio* (gesso). La Sarfatti divide così in due nuclei fondamentali il lavoro di Boccioni: il primo ancora legato alle esperienze divisioniste, il secondo incentrato sulla riflessione cézanniana. Le presenza del gesso *Forme uniche della continuità nello spazio* a conclusione dell'articolo sottolinea come secondo lei la scultura – con le sue implicazioni di dinamismo e di conquista della quarta dimensione – costituisse per Boccioni il più compiuto momento di sintesi futurista. Da ciò appare evidente l'intenzione del critico di svalutare del tutto il nodo centrale dell'attività di Boccioni, che fa da cerniera tra quei due momenti: che è poi la fase, in effetti, più manifestamente cubisteggiante della sua ricerca, al di là delle prese di posizione polemicamente anticubiste dello stesso artista.¹⁷

Le critiche della Sarfatti hanno preso le mosse dal dipinto *Al balcone* (come si è visto, doveva essere il titolo originario di *La strada entra nella casa*), che mostra chiari influssi cubisti, non soltanto da Picasso e Braque, ma forse più evidentemente da Delaunay. Ma la Sarfatti tende a rimarcare esageratamente i principi cubisti che influenzano il dipinto, sottolineandone la tendenza a un'astrazione di tipo concettual-razionalista. È innegabile che in *La strada entra nella casa* la visione sia impostata in modo tale da presupporre, da parte dell'osservatrice al balcone, una conoscenza a priori, tipicamente cubista, di tutta una serie di elementi rappresentati;¹⁸ ma l'impostazione boccioniana di fondo della composizione è soprattutto condizionata da altri presupposti, cioè da quella combinazione di "ricordo e sensazione" che implica sia il concetto di spazio – a cui si limita il cubismo – sia quello futurista di tempo: "Si tratta di dare una costruzione plastica in cui i due concetti di spazio e di tempo si equilibrino a vicenda per la soluzione dell'emozione. Si tratta non soltanto di costruire degli oggetti arricchiti e rinnovati dal contributo della conoscenza tattile e della visione accidentale, ma di creare un ambiente plastico nel quale gli oggetti possano sviluppare tutta la loro potenzialità plastica emotiva. Si tratta insomma di aggiungere al rinnovamento plastico oggettivo dei francesi un rinnovamento



La circolarità della visione

Visioni simultanee e *La strada entra nella casa* esemplificano l'idea di Boccioni della simultaneità di visione, fondata sulla circolarità dello sguardo in cui convergono anche il ricordo e l'emozione.

Lo *Studio per "La strada entra nella casa"* – dalle forti somiglianze con il disegno di Seurat *Femme de dos, penchée* – mostra il punto di partenza naturalistico da cui l'artista si è poi distaccato.

plastico soggettivo, di creare quindi una nuova valutazione emotiva che scaturisca dalla caratteristica potenzialità plastica dell'oggetto.¹⁹ Ma il quadro ha un punto di partenza piuttosto diverso dalla poetica futurista di Boccioni, elaborata teoricamente dal 1912 e arrivata alla forma definitiva di volume nel 1914. Se infatti si prende in esame il disegno a carboncino *Studio per "La strada entra nella casa"*, preparatorio del dipinto, ci si trova di fronte a un'immagine assolutamente oggettiva: e vale la pena, a questo punto, notare la sorprendente somiglianza di tale prima idea del quadro con il disegno *Femme de dos, penchée* eseguito tra il 1882 e il 1883 da Seurat, l'artista che la Sarfatti si è dimenticata (volutamen-

Da sinistra, dall'alto, tre opere di Umberto Boccioni:

Visioni simultanee, 1911. Wuppertal, Van der Heydt Museum. Presentato nella mostra alla Galerie Bernheim-Jeune, Parigi, febbraio 1912.

La strada entra nella casa, 1911. Esposto con il titolo *Al balcone* all'"Esposizione intima annuale della Famiglia artistica" Milano, dicembre 1911.

Studio per "La strada entra nella casa", 1911. Ubicazione ignota.

A destra, sotto: G. Seurat, *Femme de dos, penchée*, 1882-1883. San Francisco, The Fine Arts Museum of San Francisco.

te?) di citare tra i precedenti delle ricerche boccioniane. Nell'ambito dei rapporti tra Boccioni e la pittura francese certe affinità con le ricerche di Seurat sono spesso state intuite, più che documentate: la recente mostra parigina di Seurat al Grand Palais²⁰ ha raccolto un impressionante insieme di disegni dai quali emerge una tale puntualità di riscontri da imporre un più approfondito esame dei debiti boccioniani nei confronti del francese. In questo caso il disegno di Seurat sembra proprio costituire un modello sul quale Boccioni ha sviluppato l'idea della figura di spalle al balcone che guarda verso la strada. Oltre a evidenti nessi di struttura – già in Seurat si coglie il proposito di far uscire dal piano il volume centrale del corpo della donna voltata, con un effetto di circolarità – è da notare la posizione da tergo, in Boccioni del tutto inusuale,²¹ che può essere un'ulteriore conferma di un legame tra i due lavori.

Lo sviluppo a olio di questo disegno – cioè *La strada entra nella casa* – presenta notevoli diversità dall'idea di partenza, soprattutto per l'importanza attribuita a ciò che la donna vede: rispetto al disegno, la figura e il balcone si abbassano, mentre si alza e acquista rilievo il grande paesaggio esterno. Si tratta, naturalmente, di una visione particolare, da intendere in senso boccioniano, alla luce delle idee che l'artista andava maturando. Si ripropone – come in *Visioni simultanee* – il principio della visione a 360 gradi: è il principio dell'analisi cubista dell'oggetto concettualmente scomposto e restituito sul piano, non illusionisticamente, nelle sue tre dimensioni. Boccioni è perfettamente consapevole della novità e dell'importanza degli sviluppi cubisti picassiani, ma al tempo stesso ne individua, dal proprio punto di vista, i limiti: “La misurazione scientifica [quella cubista] si opera attraverso un punto di vista *circolare*, che fa dell'artista un analizzatore della fissità, un impressionista intellettuale della forma pura. Infatti Picasso copia l'oggetto nella sua complessità formale, decomponendolo e numerandone gli aspetti. Egli si crea così l'incapacità di viverlo nella sua *azione*. E non lo potrebbe perché il suo procedimento, cioè l'enumerazione di cui parlo, arresta la vita dell'oggetto (moto), ne distacca gli elementi costitutivi e li distribuisce nel quadro secondo un'armonia accidentale, inerente all'oggetto. Però l'analisi dell'oggetto si fa sempre a spese dell'oggetto stesso: cioè uccidendolo. Di conseguenza se ne estraggono elementi morti coi quali non si riuscirà mai a *comporre una cosa viva*.”²²

Quanto infastidiva la Sarfatti – che in questa tela vedeva la tendenza a scivolare verso l'astrazione cubista – dipende dall'analisi sommaria del dipinto: nel quale il linguaggio cubista suggestiona senz'altro Boccioni, che se ne serve però attraverso una serie di mediazioni con l'idea di arrivare a “*comporre una cosa viva*”. Boccioni vuole dare una visione a tutto tondo senza cadere nell'astrazione cubista; d'altra parte cerca già quella sintesi di tutti gli elementi della visione che non esclude un punto di vista ancora naturalistico.

Se si passa a considerare con attenzione il dipinto, si può notare come l'orecchio della donna – a cui Boccioni conferisce un'evidenza cromatica significativa – oltre a corrispondere al centro geometrico del quadro sia il centro di una visione circolare. D'altra parte l'orecchio è, anatomicamente, all'altezza degli occhi: l'idea di visione circolare è dunque il nucleo della scena, impostata su tre cerchi concentrici con moto centrifugo. Il primo contiene la testa della donna; il secondo lo scavo del cantiere, toccando in basso il limite della camicetta della donna, a destra la figura al balcone, in alto la metà del caseggiato di fronte e a sinistra il margine del cantiere; il terzo corrisponde alla corona di case che chiude la scena. Tale struttura – com'è evidente – è ben lontana da qualsiasi sistema prospettico normativo, benché, continuando il raffronto con il cubismo, un'idea di impianto prospettico permanga. Ma non è certo sviluppato in senso illusionistico: Boccioni non vuole dare all'osservatore un'illusione di profondità, ma intende porlo “al centro del quadro”, immettendolo in uno spazio totale impostato sul moto rotatorio dei cerchi. In tale sistema di relazioni non sono

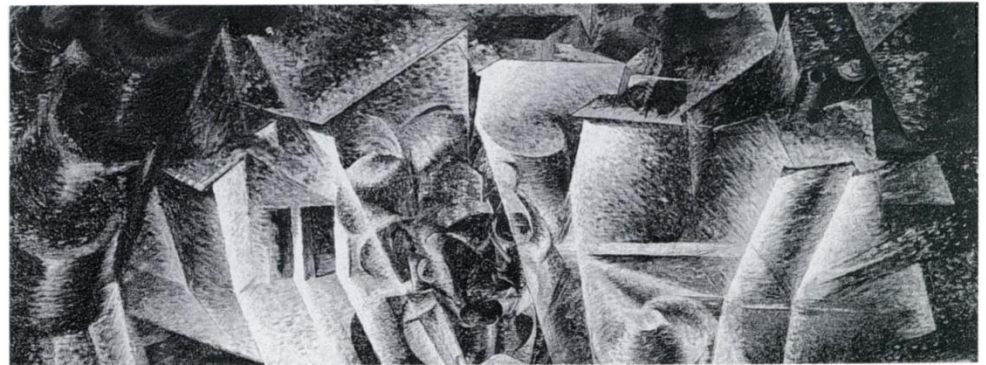
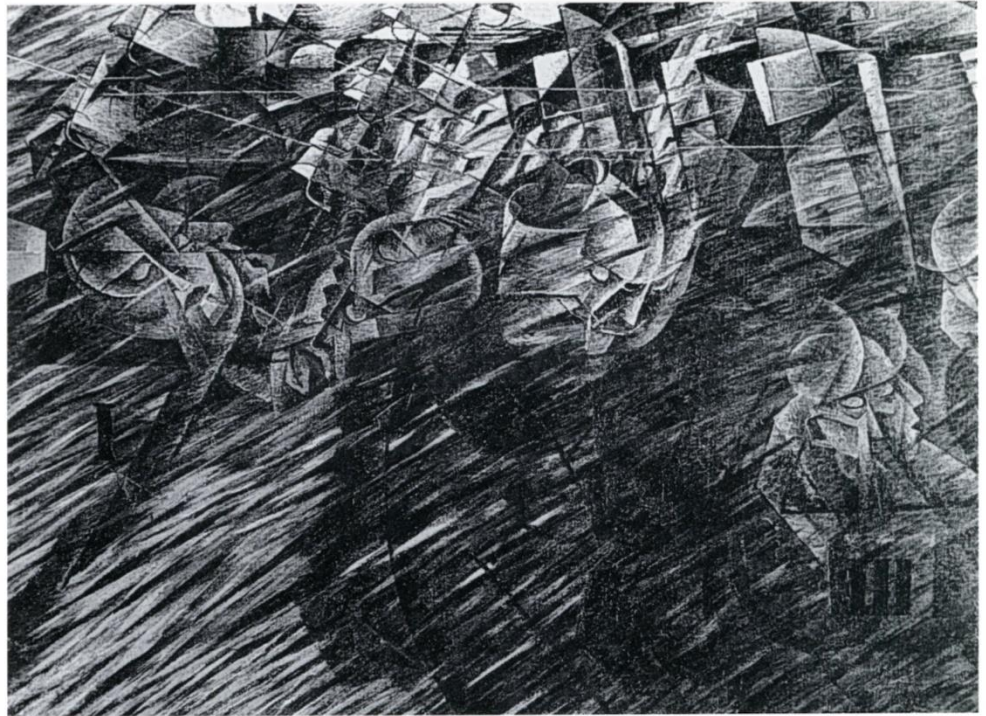
coinvolti soltanto i dati oggettivi della visione, ma entrano in azione anche i ricordi, le sensazioni, le emozioni. Ciò è ottenuto attraverso la visualizzazione contemporanea di elementi che non possono essere visti insieme ma che fanno parte dell'esperienza soggettiva legata all'osservazione della realtà in momenti temporali diversi e da punti di vista differenti. Il Duomo che si vede all'estremità superiore della tela, affiancato da uno scorcio di strada, è del tutto incongruente da un punto di vista prospettico tradizionale. Dal balcone della casa di Boccioni a Milano in via Adige al numero 23 il Duomo non sarebbe stato neppure visibile: se ne sarebbero potute vedere le guglie, forse, dalla casa di fronte. Le case ai lati sono rappresentate, come lo stesso Boccioni ha scritto, non come potrebbe fare un fotografo attraverso il suo obiettivo – il riquadro della finestra – ma tenendo conto della possibilità di affacciarsi al balcone e di vedere quello che c'è a destra e a sinistra. In sostanza Boccioni, assommando osservazioni oggettive fatte in tempi diversi, ricordi ed emozioni, mette in atto nel quadro un sistema di montaggio di dati figurativi differenti che conservano però ciascuno la propria fisionomia. Al principio di astrazione cubista si contrappone, su tali basi, una visione d'insieme che conserva una matrice ancora naturalistica, benché decisamente filtrata attraverso l'emozione soggettiva: "Quello che nessuno comprese in Italia, – scrive Boccioni in *Pittura scultura futuriste* – in questo paese di pittori e scultori arretrati e paurosi, fu la profonda sincerità del nostro manifesto. Questo si fondava sull'impressionismo perché una preoccupazione profonda, appassionata di farlo scaturire dalla realtà ci conduceva a creare delle affermazioni e delle leggi generali intuite sulle intime, scrupolose e accanite ricerche sperimentali che facevamo ogni giorno davanti al cosiddetto vero. Rammento che la famosa affermazione: 'Le sedici persone che avete intorno a voi in un tram ecc.', mi apparve in Corso Romana, attraversando una zona di sole che usciva come un torrente scintillante da Via Orti. E l'altra affermazione: 'E talvolta sulla guancia della persona con cui parliamo nella via vediamo il cavallo che passa lontano', mi apparve osservando che un vetturino mentre passava lontano sulla piazza del Duomo entrava nella zona di luce della guancia di un prete fermo davanti ai negozi Bocconi. E l'affermazione: 'I nostri corpi entrano nei divani su cui ci sediamo e i divani entrano in noi, così come il tram che passa entra nelle case, le quali alla loro volta si scaraventano sul tram e con esso si amalgamano', erano esperienze dei ritratti e degli studi di vita moderna che io allora avevo fatti con gli sforzi violentissimi di un'analisi sperimentale quasi matematica. Così l'idea: 'noi porremo lo spettatore nel centro del quadro', mi apparve in piazza del Duomo, quasi all'angolo di Via Orefici, mentre fermo osservavo l'effetto delle persone che si avanzavano, mi raggiungevano e mi sorpassavano. Fisso questi punti, – continua Boccioni – diremo così topografici, per mostrare quanto profondamente noi si uscisse dalla fede e dalla sensibilità oggettiva impressionista e come il 1° Manifesto tecnico della pittura futurista non sia altro che un impressionismo violentato e sintetizzato, in solo *neo e post-impressionismo* possibile per noi che avevamo fretta; una specie di *Matisse* teorico che doveva in fretta preparare la nostra coscienza plastica, la nostra evoluzione pittorica; una specie di treno militare che attraversando le posizioni avanzate dei soli avversari temibili (i francesi) ci doveva portare all'avanguardia estrema."²³

Dall'esame condotto sia sui nuclei tematico-figurativi delle opere fin qui considerate, sia sullo specifico linguaggio pittorico di ognuna, sia sulle loro implicazioni teorico-concettuali, si giunge a *Materia*, che in un certo senso costituisce il punto d'arrivo di tutte queste esperienze, nonché il punto di partenza delle opere successive, in particolare della scultura.

Se la figura della donna del disegno preparatorio per *La strada entra nella casa* si voltasse, avremmo *Materia*. Ma ciò che stabilisce una differenza sostanziale tra le due situazioni figurative è il superamento totale della visione naturalistica.

La figura e l'ambiente

Il problema del rapporto tra la figura e l'ambiente, centrale nella ricerca artistica di Boccioni, si specifica nel motivo della compenetrazione della testa con il paesaggio urbano. In *Quelli che vanno* tale motivo è risolto in un modo che anticipa sia *Materia* sia *Costruzione orizzontale*.



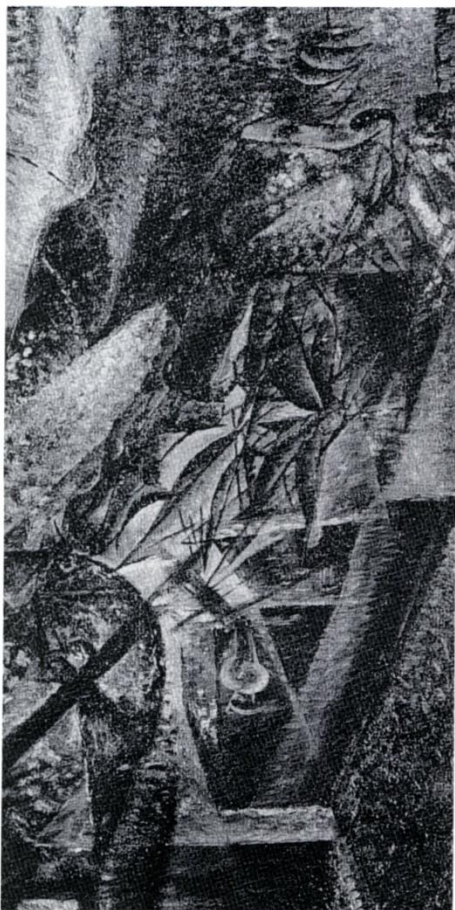
Dall'alto:
Quelli che vanno, 1911. New York, The Museum of Modern Art (dono Nelson A. Rockefeller, 1979).
Il dettaglio della testa e delle case in *Materia* e, sotto, in *Costruzione orizzontale*.

Anche gli elementi più immediatamente riconoscibili, cioè le mani intrecciate e l'arco che disegnano le braccia, sono in realtà nella loro grottesca esagerazione un attentato alla visione naturalistica. Questo elemento aggettante così fortemente sottolineato, dal quale probabilmente Boccioni è partito per comporre tutta la scena, è costruito sulla base di una visione convessa che si innesta all'altezza dei gomiti su una visione concava. Sembra sufficientemente chiaro, a questo punto, che il gioco convesso-concavo disegna una sfera (l'acuta intuizione di Marisa Dalai, proposta in questa stessa sede, è che Boccioni avesse visto e avesse ben presente l'autoritratto del Parmigianino in cui tale principio è attuato su una sfera in legno tagliata a metà). Questa sfera è il nocciolo atomico del quadro, che attira a sé e al tempo stesso spinge fuori di sé tutti gli elementi del quadro stesso, secondo un principio di interazione di moto centripeto e moto centrifugo: "Quando parliamo di movimento non è una preoccupazione cinematografica che ci guida, né una sciocca gara con l'istantanea, né la puerile curiosità di osservare e fissare la traiettoria che un oggetto percorre spostandosi da un punto *A* a un punto *B*. Noi vogliamo al contrario avvicinarci alla *sensazione pura*, creare cioè la forma nell'intuizione plastica, creare la durata dell'apparizione, cioè vivere l'oggetto nel suo manifestarsi. Quindi non solo l'oggetto dato nella sua integralità con l'*analisi superiore*, come l'ho chiamata, di Picasso, ma dare la forma simultanea che scaturisce dal dramma dell'oggetto con l'ambiente. È in questo modo che noi giungiamo alla distruzione dell'oggetto e della rappresentazione rassomigliante. L'azione che l'oggetto manifesta nel suo ambiente rappresenta il suo moto. Noi crediamo fermamente che solo attraverso il suo moto l'oggetto determini il suo dramma e detti la misura per essere creato. Non è quindi il caso di parlare di piccoli accidenti frammentari che noi vogliamo fissare. Quello che fa della verità della vecchia pittura una dannosa menzogna è lo sdoppiamento tra lo studio del corpo e lo studio della forza, cioè tra lo studio della *quantità* o *conoscenza* (che ho chiamata 'costruzione centripeta') e lo studio della *qualità* o *apparizione*, che è la relazione dell'oggetto con l'ambiente e che è una 'costruzione centrifuga'. [...] Lo studio dei corpi minerali, vegetali, animali (anatomia scientifica) e lo studio delle forze (anatomia visuale impressionista) non giungono alla sintesi dell'oggetto se non quando siano simultanei. Oggi non si può studiare un cadavere per creare in arte un uomo vivo – come non si può studiare un automobile fermo per poi renderlo in corsa. Un uomo, come un automobile vanno studiati nelle loro leggi di vita, cioè nel loro dinamismo che è l'*azione simultanea* del loro moto assoluto e del loro moto relativo."²⁴

In altre parole, riportando tali indicazioni sul piano specifico dell'attività pittorica di Boccioni, che costituisce la sua reale esperienza, l'azione simultanea del moto assoluto e del moto relativo sembra essere il risultato della combinazione tra l'analisi dell'oggetto scientifico-razionalistica dei cubisti e quella atmosferico-percettiva degli impressionisti, legata allo studio della luce e in ambito divisionista svolta anche in funzione simbolica. Due linguaggi pittorici che, comunque, presuppongono già quel concetto di moto che la poetica di Boccioni – o futurista in senso più ampio – avrebbe portato alle estreme conseguenze, innestandovi anche i fondamenti costruttivo-geometrici del linguaggio cézanniano. La restituzione del paesaggio urbano come un insieme di solidi molto semplificati si può mettere in relazione con la concezione cézanniana dell'analisi della realtà in termini di riduzione a forme geometriche di base: i coni, le sfere, i cilindri, i quadrati. Le stesse figure ritornano puntualmente anche nel linguaggio tecnico boccioniano, che rimarca la loro influenza reciproca e le diverse potenzialità del loro moto, relativo e assoluto: "Ponete vicini, per esempio, una sfera e un cono e avrete nella prima una sensazione d'impeto dinamico e nel secondo una sensazione di indifferenza statica. Nella sfera osserverete una tendenza a partire, nel cono una tendenza a radicarsi. La zona

Verso la scultura

È possibile che Boccioni abbia visto a Parigi il *Nu descendant un escalier n. 2* di Marcel Duchamp, esposto al Salon des Indépendants del 1912. Il motivo dell'uomo che cammina rappresenta comunque una componente autonoma della sua elaborazione di immagini: la figura che compare in *Materia* deriva infatti, attraverso il disegno preparatorio, dai passanti di *Quelli che restano*, e prepara le successive sculture (*Espansione spirale di muscoli in movimento*, *Sintesi del dinamismo umano*, *Muscoli in velocità* e *Forme uniche della continuità nello spazio*, la sola rimasta).



A destra, dall'alto:

Quelli che restano, 1911. New York, The Museum of Modern Art (dono Nelson A. Rockefeller, 1979).

Il particolare dell'uomo che cammina in *Studio per "Materia"* e, a sinistra, in *Materia*.

atmosferica che confina con il lato del cono opposto a quello presso il quale trovasi la sfera, sarà una *zona vuota* e creerà nel cono un profilo nitido. La zona opposta, influenzata dai moti della sfera, sarà più densa d'atmosfera e darà a quel lato del cono una sfumatura d'attrazione, una sbavatura del profilo verso i cerchi e le ellissi d'espansione della sfera. Inoltre mentre la sfera crea delle dilatazioni orizzontali e suggerisce delle possibilità espansive, il cono crea delle penetrazioni discendenti e delle limitazioni angolari all'apice".²⁵

In *Materia* è molto evidente come i bordi della sfera esercitino un'azione di spinta centrifuga verso una "periferia (ambiente)" sottolineata e amplificata dalle "dilatazioni orizzontali" del corrimano del balcone e della strada che entrano-escono dalla figura della madre. Anche le figure del cavallo e dell'uomo che cammina, nel loro moto opposto e parallelo, seguono la spinta orizzontale verso la periferia. L'ellisse d'espansione della sfera, più evidente nella parte alta del quadro, è circonscritta dai profili delle ciminiere: al suo interno si concentrano tutte le lame di luce "solidificate" che partendo dagli spigoli delle case si

concentrano sulla forma centrale della madre. “La disposizione delle luci e delle ombre varia e precipita le correnti d’attrazione creando le variazioni accidentali che esistono sempre come un punto di riferimento nell’opera d’arte, la umanizzano e ne impediscono la astrazione assoluta.”²⁶

Per evitare di cadere nell’astrazione e per immettere nell’opera le componenti di emozionalità e sensazione individuale, anche per quanto riguarda l’uso dei colori Boccioni ricorre a una tavolozza sostanzialmente diversa da quella cubista, tendente al monocromo e alla mortificazione espressiva dell’oggetto; d’altra parte il distacco dalla visione naturalistico-scientifica di matrice impressionista è sottolineato da una revisione della funzione dei colori complementari e da una rivalutazione del nero come colore dalle grandi potenzialità espressive: “Quanto al colore non esistono colori fissi, ma esiste la risultante tra il colore e il suo complementare. Quindi non più un giallo e un viola, ma un contrasto risultante che forma una individualità cromatica variabile e fissa nel tempo stesso. Questo complementarismo non si manifesterà con dei punti, con delle virgole o striscie, che sono mezzi escogitati per raggiungere una rassomiglianza oggettiva, ma si manifesterà attraverso masse, zone e forme colorate complementari. Infine anche il concetto di rilievo si è trasformato. Con la distruzione della continuità del chiaro-scuro, il rilievo negli oggetti è divenuto un elemento autonomo che serve ad ogni singolo bisogno di espressione plastica e che dà ad ogni volume la sua massima e caratteristica potenzialità.”²⁷ In *Materia* il chiaroscuro – l’espedito tecnico-formale che dà rilievo ai volumi – non è condotto secondo una logica unitaria ma scomposto in relazione a una quantità di nuclei figurativi in sé finiti ma complementari reciprocamente: così che il quadro risulta da una complessa compenetrazione tra i piani che crea un gioco di pieni e di vuoti, di rilievi e di controrilievi, di aggetti e di cavità. È in questa rottura del piano visivo tradizionale, violenta e movimentata, con momenti di proiezione esterna e interna, di espansione in tutte le direzioni, che si esprime quello che Boccioni definisce il “dramma” dell’oggetto, con tutta la sua carica di tensione espressionista, anticlassica, “antigraviosa”. “Di più – continua Boccioni – per raggiungere questa massima e caratteristica potenzialità, noi abbiamo distrutto il pregiudizio veristico-scientifico secondo il quale non essendovi il nero in natura bisogna bandirlo dalla tavolozza. Il nero usato nel quadro come colore a sé, secondo il libero procedimento di cui ho parlato, acquista un valore grandissimo. Adoperato in questo modo, esso diviene un colore puro che, in mezzo agli altri colori vibranti sulla tela per affinità o per contrasto, porta il quadro ad un massimo di dinamismo cromatico, ad un tono altissimo. Inoltre io ho sempre affermato e sostenuto contro le tenebre, i grigi e la glacialità dei cubisti la tonalità violenta esasperata ottenuta con colori puri. Essa crea nel quadro un’atmosfera satura di lirismo, di giovinezza affascinante, di verginità, di volgarità istintiva, feroce, noncurante, quindi anti-artistica, anti-museo. D’altronde non si deve dimenticare che i colori nelle opere di epoche chiamate classiche – i primitivi sono sempre stati dei violenti coloritori – ci sono pervenuti attraverso un tono dorato o grigio in sordina, dovuto al tempo e alle vernici, in un tono basso, nel quale il colore soffoca e concorre a mantenere il quadro nel silenzio e nell’immobilità. La crudezza nei colori e nei toni dà all’opera un carattere sgargiante, ingenuo, infantile, anti-artistico e anti-culturale. I colori in sordina invece vivono in una *continuità* di tono che distrugge l’autonomia e il dinamismo del colore.”²⁸

Dal punto di vista iconografico si è già accennato al valore del quadro come summa dei principali motivi precedentemente svolti da Boccioni. In primo luogo la madre, “con quella sua testa, grande e più complicata di una qualsiasi scultura antica, con tutti quei capelli bianchi”,²⁹ la “Gran Madre” a cui l’artista si rivolgeva quasi in forma di preghiera, nei momenti di crisi, chiedendole di dargli “la forza e l’amore per continuare sinceramente e serenamente fino all’ulti-



La madre nello studio accanto a *Cavallo + case* (*Costruzione dinamica di un galoppo*), scultura polimerica databile tra il 1913 e il 1914 conservata a Venezia, collezione Peggy Guggenheim (Solomon R. Guggenheim Foundation, New York). (Archivio Calmarini, Milano).

mo”.³⁰ Boccioni aveva eletto la madre a motivo dominante della sua figuratività. Essa era stata uno dei suoi primi soggetti, “seduta sulla sedia di cucina, mentre cuciva. Quando si era trasferito da Porta Genova in Bastioni di Porta Romana, era cambiata solo la seggiola. Si rese necessario che lei venisse ad abitare con lui, perché in quella casa troppo buia, bassa, fredda – da sola si sarebbe ammalata – Lì, invece aveva trovato grandi finestre, dietro le quali aveva ripreso nell’identico modo a cucire, come se gli anni non avessero cambiato il tempo domestico, l’aspettare, il modo di guardarlo. questo soprattutto. starsene senza parlare, arrivando così a mettergli addosso rabbia e venerazione. In lei c’è stato sempre qualcosa di infinito, tale da diventare insopportabile. seduta, con le sue raccomandazioni, sempre uguali. ancora adesso, quando lui parlava, finisce talvolta per irritarlo. si comporta come se lei avesse sentore di chissà cosa! [...] A quel tempo come adesso le piace guardare in strada e sui balconi fioriti dei vicini, dai quali ogni tanto qualcuno si affacciava. Quanti studi aveva fatto e ritratti [...]. Non occorre neppure che le dicesse di mettersi in posa”.³¹ Nel quadro Boccioni arriva così a trasformare la madre in figura simbolica identificandola con la materia universale. La madre è intesa come “presente sovrumano”:³² “non la madre in sé, ma il sentimento della madre, origine superiore di tutto, della materia caotica, come del dolore e del piacere”,³³ dunque con quella densità di significati che – come si è visto – si è espressa anche nella forma pittorica.

Anche gli altri elementi iconografici di *Materia* – il cavallo e l’uomo che cammina – sono concepiti come simboli, trascendendo del tutto un ormai lontano punto di partenza naturalistico. Entrambi sono qui utilizzati portando alle estreme conseguenze quel principio del montaggio secondo il quale Boccioni aveva già usato proprio questi soggetti (gli innumerevoli cavalli, gli innumerevoli passanti) in opere di più immediato impianto naturalista. La città, infine, è l’altro grande motivo iconografico: luogo del moderno per eccellenza e in tal senso anche motore che sollecita le energie meccaniche, psichiche ed emotive di uomini e cose. Tali motivi, che Boccioni ha spesso guardato dall’interno di una stanza attraverso il diaframma della finestra, entrano in gioco in *Materia* ormai liberati da questo schermo, che finisce con il coincidere con il perimetro della tela: “Così il quadrato di una finestra aperta diviene un *corpo irregolare variabile* in cui i corpi, che vivono all’esterno, all’orizzonte si inseriscono attraverso un *corpo conduttore* (atmosfera) che penetra nella stanza con una forma che la potenzialità delle forme dei corpi che vivono all’esterno gli hanno impresso. Così abbiamo un meraviglioso spettacolo di influenze tra le linee-forze degli oggetti e le linee-forze della finestra, tra le quali si insinua con gradazioni di densità, di impeti e di scorci il corpo-conduttore dell’atmosfera. Da ciò risulta una verità che nessuno prima di me ha scoperto: *Non si tratta come tutti credono di fare soltanto una pittura astratta, intellettuale. Si tratta oltre a ciò di attuare e rendere plastico, concreto, attraverso un raffinamento della sensibilità, quello che finora era considerato incorporeo, implasmabile, invisibile.*”³⁴

A questa data *Materia* rappresenta dunque il momento di più consapevole sintesi delle esperienze pittoriche precedenti e al tempo stesso la prima formalizzazione concreta dei principi poi stesi come trattato teorico in *Pittura scultura futurista*. Oltre a ciò essa contiene le idee (e le forme) della scultura. Il passaggio alla scultura, a questo punto, appare logico e inevitabile: esso costituisce il passo ulteriore per uscire anche dai limiti imposti dal perimetro della tela, per immettere direttamente nello spazio le figure. Il nucleo centrale di *Materia* diventa *Testa + casa + luce*; l’uomo che cammina diventa *Espansione spirale di muscoli in movimento*, *Muscoli in velocità* e *Forme uniche della continuità nello spazio*; il cavallo – su cui nello stesso 1912 Boccioni incentra *Elasticità* – diventa *Cavallo + case* (*Costruzione dinamica di un galoppo*).

“Quando si trova davanti alla testa dell’*Antigrizioso*, al corpo dell’*Uomo-che-*

cammina o al *Cavallo-che-corre* in una atmosfera di case e di strade, solo lui – scrive Birolli – può intendere cosa voglia dire battersi con la materia inerte, sfuggente, fino a farla diventare ideale, vederla crescere... per sempre. Bisogna avere il coraggio di affermare che creare è circoscrivere. è relativo, e si fa quanto mai evidente nella scultura. Il pensiero, invece vive nell'ebbrezza dell'assoluto!"³⁵

Note

¹ Si vedano, in proposito, le schede dedicate a *Studio per "Materia"* e a *Materia*.

² Si vedano il foglio con l'idea di un trittico sulle arti riferibile ai primi anni dell'attività di Boccioni (M. Calvesi, E. Coen, *Boccioni - L'opera completa*, Electa, Milano, 1983, n. 182); il disegno del 1910 *Giganti e pigmei* (*ibidem*, n. 672); gli studi per *La notte, il giorno, l'alba e l'alba, il giorno, la notte* (*ibidem*, n. 673 e n. 674). Inoltre, in questo catalogo, la scheda di *Trittico: Veneriamo la madre*, 1907-1908.

³ Sul problema della datazione dei due quadri si vedano, in questo catalogo, le schede dedicate a *Studio per "Materia"*, *Materia* e *Studio per "Testa + casa + luce"*.

⁴ Z. Birolli, *Umberto Boccioni - Gli scritti editi e inediti*, Feltrinelli, Milano, 1971, pp. 235-236.

⁵ M. Calvesi, in M. Calvesi, E. Coen, *op. cit.*, p. 397.

⁶ U. Boccioni, *Pittura scultura futuriste*, in Z. Birolli, *op. cit.*, 1971, pp. 175-176.

⁷ Z. Birolli, *Umberto Boccioni - Racconto critico*, Einaudi, Torino, 1983, p. 103.

⁸ M. Grassini Sarfatti, *L'esposizione "Intima" alla Famiglia artistica*, in "Avanti!", Milano, 12 dicembre 1911.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ M. Grassini Sarfatti, *Umberto Boccioni*, in "Vita d'Arte", vol. XVI, n. 3-4, Milano, 30 aprile 1917.

¹¹ Il quadro è pubblicato in M. Calvesi, E. Coen, *op. cit.*, p. 540, n. 950 come *Paesaggio (con montagne e lago)*, 1916.

¹² *Ibidem*, *Fanciulla al sole*, 1909, p. 298, n. 441.

¹³ *Ibidem*, *Controluce*, 1909, p. 295, n. 434.

¹⁴ *Ibidem*, rispettivamente: *Silvia*, 1915, p. 527, n. 929; *Silvia*, 1915, p. 528, n. 930; *Sintesi plastica di figura seduta (Silvia)*, 1915, p. 527, n. 928.

¹⁵ *Ibidem*, *Testa di bambina*, 1911, p. 381, n. 691.

¹⁶ *Ibidem*, *Controluce*, 1910, p. 304, n. 457.

¹⁷ U. Boccioni, *Pittura scultura futuriste*, in Z. Birolli, *op. cit.*, 1971, pp. 121-136.

¹⁸ "Non si può negare – scrive Boccioni in *Pittura scultura futuriste* – che il trasportare sulla superficie piana del quadro le parti dell'oggetto che ci sono nascoste dalla sua accidentale situazione prospettica, cioè l'utilizzare quello che suggerisce in noi la conoscenza tattile con quello che ci mostra la visione accidentale dell'oggetto per ridare l'integrale costruzione dell'oggetto, sia un portato straordinario di Picasso e del cubismo. Ma questa concezione è rimasta nelle realizzazioni di Picasso, di Braque e dei cubisti... una pura enumerazione di parti che cercano invano di determinarsi in una unità drammatica, una analisi che cerca invano la ragione d'essere di una sintesi" (*ibidem*, p. 180).

¹⁹ *Ibidem*, p. 180.

²⁰ Si veda *Seurat*, catalogo, Parigi, Galeries Nationales du Grand Palais, 1991, p. 90.

²¹ Un altro esempio di figura di spalle si trova nel foglio che risale ai primi anni romani, *Giovane che cuce*, 1902-03 (Calvesi-Coen, n. 18), dove però la donna appare seduta in un interno, davanti a una finestra chiusa.

²² Z. Birolli, *op. cit.*, 1971, p. 122.

²³ *Ibidem*, pp. 141-142.

²⁴ *Ibidem*, p. 144.

²⁵ *Ibidem*, p. 146.

²⁶ *Ibidem*, p. 146.

²⁷ *Ibidem*, p. 169.

²⁸ *Ibidem*, p. 169.

²⁹ Z. Birolli, *op. cit.*, 1983, p. 133.

³⁰ Z. Birolli, *op. cit.*, 1971, p. 310.

³¹ Z. Birolli, *op. cit.*, 1983, pp. 132-133.

³² *Ibidem*, p. 132.

³³ *Ibidem*, p. 135.

³⁴ Z. Birolli, *op. cit.*, 1971, p. 158.

³⁵ Z. Birolli, *op. cit.*, 1983, p. 135.

6. *La madre*, 1906.
 Pastello su carta, cm 72 × 52.
 Milano, collezione privata.

Il tema della madre, centro iconografico della complessa macchina pittorica di *Materia*, torna molto spesso nelle opere di Boccioni, fino al 1915, scandendo le tappe, gli sviluppi e i ripensamenti di tutta la sua ricerca, dal momento divisionista e prefuturista a quello futurista, fino alla riedificazione volumetrico-costruttiva della lezione di Cézanne.

In questo foglio, eseguito dopo il viaggio in Francia e in Russia, la madre dell'artista compare forse per la prima volta nella sua precisa fisionomia. L'impostazione iconografica si ricollega a lavori precedenti, soprattutto al pastello con la figura della vecchia seduta, *La nonna*, eseguito nell'ultimo periodo del suo soggiorno romano, tra il 1905 e l'inizio del 1906. Rispetto a questo l'immagine della madre mostra sia un uso più efficace della tecnica a pastello, "nel cui impiego si rivela sovente più a proprio agio che non con l'olio" (Bruno, 1969), sia una maggiore omogeneità tra volumi e spazio. Mentre nel primo la luce è ferma, si arresta e solidifica sul volto e sulle mani della donna, con l'abito panneggiato a pieghe spigolose, qui, benché la fonte luminosa sia fuori campo – proveniente da destra – la luce trascorre morbida, circola in maniera più diffusa e costituisce il medium dell'integrazione tra figura e ambiente. D'altra parte – come ha fatto notare Bruno – si avverte una diversa conduzione, uno "sfasamento", tra il trattamento chiaroscurale del viso, naturalisticamente insistito nei passaggi chiaroscurali, e il resto della composizione, più morbida e disfatta dalla luce stessa.

Tale discordanza di elaborazione tecnica è ricollegabile in un certo senso ad alcune riflessioni che l'artista registra nel suo diario a partire dai primi mesi del 1907. In questo periodo Boccioni sente infatti il bisogno di andare oltre i valori consolidati e di staccarsi dalla tradizione. Alla data 14 marzo 1907 si legge: "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 cosa si ha bisogno. Con che cosa far questo? col colore? o col disegno? con la pittura con tendenze veriste che non mi soddisfano più, con tendenze simboliste che mi piacciono in pochi e che non ho



G. Balla, *La madre*, 1901. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna (dono Luce ed Elica Balla, 1984).



U. Boccioni, *Ritratto della madre*, 1915. Collezione privata.

mai tentato? con un idealismo che mi attrae e che non so concretare?"

È un momento di intensa ricerca, di dubbi, di continua analisi dei risultati raggiunti: "Questi giorni – scrive alla data 18 marzo – ho lavorato abbastanza, ma sempre alla ricerca di un'abilità coscienziosa ed espressiva anche, ma nient'altro che abilità. Anche qui mi trovo debole". Dieci giorni dopo appunta: "Analisi, analisi di tutto. Intradevo e devo studiare sempre. Questa è la conclusione."

Nel tentativo di superare il linguaggio di Balla e certe sue inquadrature fotografiche, evidentissime anche in questo foglio, Boccioni sembra approfondirne lo stile, riconsolidandolo, dunque, un ruolo ancora importante: "Certo Balla è seriamente intaccato ma sono lontano dal liberarmene interamente" (diario, 28 marzo 1907).

Un altro elemento significativo che lega questo pastello alle riflessioni boccioniane dei primi mesi del 1907 è l'attenzione al particolare, cercato soprattutto nel volto della madre: "Ho letto un articolo illustrato sul Ghiberti e gli ornati ad una delle sue porte famose. Ebbene gli schizzi riproducenti gli ornati di frutta e uccelli mi hanno fatto ritornare con violenza su l'idea che i miei quadri devono avere *nel mio tempo* quella religiosa osservazione di particolari, quella meravigliosa unione di vero e d'ideale, quella serena glorificazione che da un insieme grandioso e dolce deve penetrare sino alla tenue intimità del particolare più umile" (diario, 30 marzo 1907).

È interessante notare infine come Boccioni ripensi questo disegno a pastello, alla luce dei nuovi interessi costruttivi di Cézanne che a partire dal 1913 andava approfondendo, in un omonimo acquarello del 1915, forse l'ultima immagine della genitrice. Il confronto chiude il cerchio: dopo nove anni, quasi alla vigilia della morte, l'artista riprende puntualmente il soggetto, la posa e l'angolo della parete, tanto che pare legittimo chiedersi se nel dipingere la donna non abbia avuto sotto gli occhi, più che la struttura e il taglio cézanniani, proprio questa prima raffigurazione della madre.

L'opera, come indica l'etichetta posta sul retro, fu esposta nella grande mostra al Castello Sforzesco di Milano nel 1933 e fu scelta da Severini come illustrazione per il suo articolo *Ricordi su Boccioni* apparso in "L'Esame Artistico e Letterario" del luglio dello stesso anno.



11. *Controluce*, 1909.
Olio su tela, cm 62 × 55.
Collezione privata.

Questo dipinto, ha scritto Calvesi, rappresenta in modo esemplare la “fusione tra i linguaggi di Balla, Segantini e Previati, al calore incandescente dell’urgenza e del furore boccioniano [...]”: la variabile trama balliana di segni luminosi viene riproposta in una colorazione fermentante che utilizza l’intera gamma dell’iride accentuando gli estremi (rosso e arancio, indaco e violetto). Alcuni di questi colori sono i medesimi di più antiche ‘impressioni’, attinti cioè allo stesso Balla; ma a contatto con i toni lividi e le ombre di Previati sprigionano una più inquietante sinfonia, accesa e cupa nello stesso tempo, per la conversione della luminosità in luminismo. L’effetto di controluce, benché eccezionalmente trattato anche da Balla [si veda il *Nudo controluce*, 1908], è infatti tipicamente previatiano (e segantiniano); esso però si nutre di impasti densi e sfrangiati, che sono quelli del postimpressionismo, ed è servito da una potente plasticità, sicché il dato previatiano risulta a sua volta trasformato. Accanto alle persistenti virgolate o ai tratteggi incrociati, specie negli sfondi prende evidenza la tessitura previatiana a fili curvilinei, che imprimono un senso di coinvolgimento e ‘moto’ psicologico: ma poi questo moto è, insieme, già quasi

dinamismo fisico della materia, accenno di rotazione attorno al corpo monumentale della madre, per la persistenza di un naturalismo che si trasforma in partecipazione quasi [...] dionisiaca [...]. Ecco l’idea (il simbolo) e l’espressività ricongiunte, nell’ebbrezza di una vis di natura, natura sentita ormai come forza di crescita e di espansione, quasi imprimendo un’energia vorticoso alla congelata, ma ‘immensa’ luminosità di Segantini. La madre è già la ‘Gran Madre’, come sarà nel dipinto *Materia*, perno o motore del cosmo. Il valore d’animazione della luce è esaltato dall’esibizione dei colori in cui si frantuma lo spettro solare [...]. La luce non si scompone meccanicamente nelle tonalità dell’iride (com’è nel procedimento, meccanico appunto, di certo divisionismo) ma a scomporla è lo stesso dinamismo che la fa vorticare” (Calvesi-Coen, 1983, p. 36).

Il riferimento a Balla ha un puntuale riscontro iconografico e tecnico-formale se si pensa al nudo del 1908 in cui l’artista rappresenta la moglie in controluce: “è il più raffinato raggiungimento della serie di grandi pastelli (tecnicamente e dimensionalmente, unica nel suo genere) iniziata con l’enorme, impressionante testa della madre del 1901 e proseguita con *Elisa sulla*

porta del 1904 [...]. La stesura filamentosa costruisce, accarezza, vibra addirittura in risonanza atmosferica, l’impianto assai raffinato e ricercato della figura, e traspone in ‘liberty’ la matrice di Degas” (dalla scheda di M. Rosci nel catalogo della *Mostra del divisionismo italiano*, Milano, 1970, p. 124, n. 115). Lo stesso tema e lo stesso impianto si ritrovano svolti anche in un pastello di Zandomeneghi, *Studio di nuca (Femme au corset)* del 1900 circa, e in uno del pittore romano Arturo Noci, la cui fase divisionista, a partire dal 1905, mostra influssi stilistici derivati da Balla. Il suo *Nudo* rappresenta anch’esso una figura di spalle: a differenza di Balla, la donna non è però in piedi, ma seduta su un letto. Benché Noci non scelga propriamente un taglio di controluce (la luce filtra infatti da sinistra attraverso la tenda di una finestra, trascorrendo morbidamente sulla schiena nuda della modella), egli restituisce la plasticità della figura e l’ambiente che la circonda avvalendosi del contrasto tra l’interno in ombra e la luminosità naturale che si diffonde entrando dall’esterno.

Quest’opera di Boccioni si riallaccia, nei modi, a tale linea di ricerca: essa pone, però, alcuni problemi sulla modella utilizzata. Alle stringenti e puntuali osservazioni

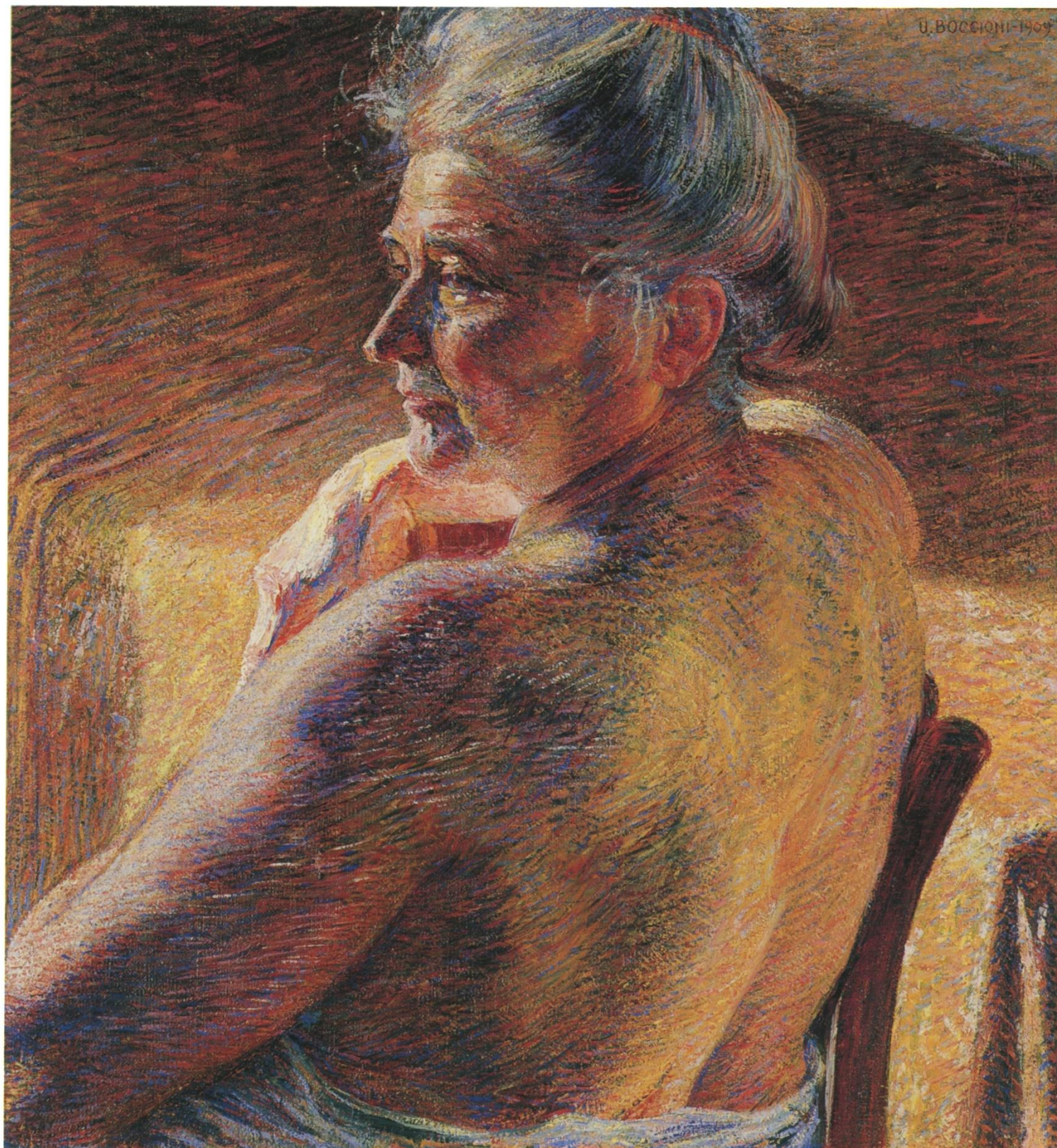


H. Toulouse-Lautrec, *Au Salon de la rue des Moulins*, 1894. Albi, Musée Toulouse-Lautrec.



U. Boccioni, *Nudo simultaneo*, 1915. Collezione privata. Già proprietà Toninelli, Milano.

U. BOCCIONI - 1909





G. Balla, *Nudo controluce*, 1908. Collezione privata.

di Calvesi sopra ricordate si possono aggiungere, infatti, altre considerazioni riguardanti la scelta di Boccioni di dipingere la madre seminuda. Ciò appare inconsueto, sia perché Boccioni non sembra interessato in generale alla rappresentazione del nudo femminile (con l'eccezione di *Nudo simultaneo* del 1915 e di un disegno dello stesso anno, non si conoscono infatti altri nudi femminili di Boccioni); sia, soprattutto, perché appare alquanto strano che nel momento in cui l'artista decide di svolgere tale soggetto scelga come modello la propria madre.

In quest'immagine il pittore sembra, e non tanto inconsciamente, "attentare" alla "sacralità" della figura materna, presen-

tandola in maniera equivoca. Considerazioni di questo genere potrebbero sembrare infondate se a confermarle non ci fosse un dato probante, che a nostro parere va al di là della semplice coincidenza iconografica. La figura della madre di Boccioni corrisponde infatti esattamente a quella della maîtresse seduta sul divano al centro di *Au salon de la rue des Moulins*, una delle tele più famose di Toulouse-Lautrec dedicate alle case chiuse di Parigi. D'altra parte, durante il primo soggiorno nella capitale francese Boccioni era rimasto fortemente impressionato, oltre che dalla vivacità urbana, dal numero di prostitute che si aggiravano nei caffè e nei cabaret della città: "Io ho veduto – si legge nella lettera alla madre e alla sorella datata 17 aprile 1906 – donne come non avrei mai immaginato che esistessero! Sono tutte dipinte: capelli, ciglia, occhi, guance, labbra, orecchi, collo, spalle, petto, mani e braccia! Ma dipinte in un modo così meraviglioso, così sapiente, così raffinato da diventare opere d'arte. E notate che questo fanno anche quelle di basso rango. Non sono dipinte per supplire alla natura, sono dipinte per gusto, con per colori vivissimi: immaginate: capelli del più bell'oro con sopra dei cappellini che sembrano delle canzoni: meravigliosi! Il volto pallido, d'un pallido di porcellana bianca; le gote leggermente rosee, le labbra di puro carminio tagliate nette e arditte, le orecchie rosee; il collo, la nuca e il seno bianchissimi. Le mani e le braccia dipinte in modo che tutte hanno mani bianchissime attaccate con polsi dolcissimi a braccia musicali. [...] Voi riderete ma io sono in un godimento continuo. E ciò che mi fa piacere è che queste donne non hanno per me alcuna attrattiva sensuale; sono troppo diverse dalle donne che ho sempre osservate e queste mi sembrano oggetti."

Ci si potrebbe chiedere se la figura della madre in *Controluce* sia il risultato di una posa o non sia, invece, una sorta di montaggio per il quale Boccioni ha utilizzato – attraverso una serie di mediazioni – la testa della madre disegnata nel 1909 (Calvesi-Coen, 1983, n. 395 in riferimento a *La madre*, 1909, presente in mostra), di identico profilo, collocata su un corpo a schiena nuda che potrebbe essere stato ispirato proprio dall'opera di Toulouse-

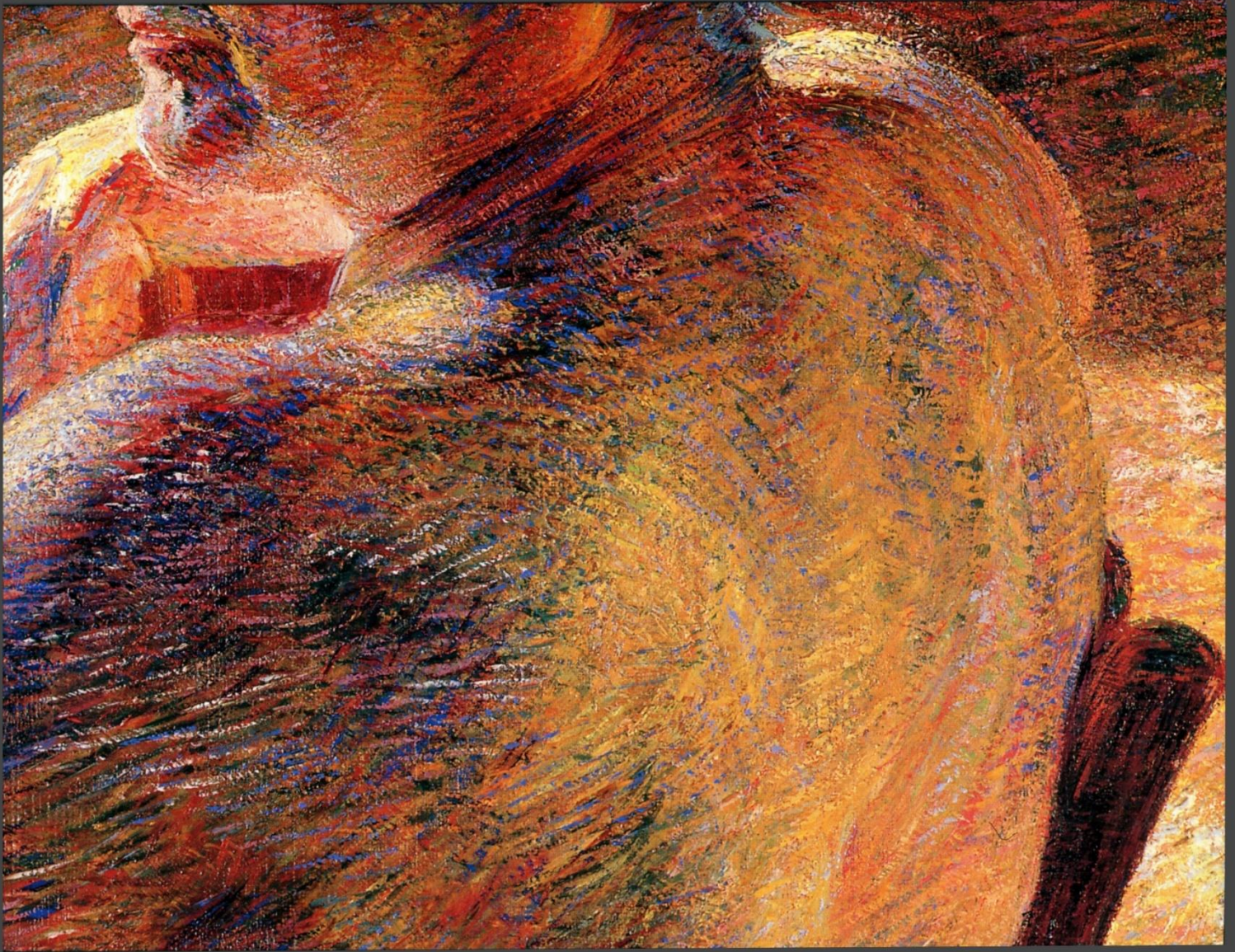


A. Noci, *Nudo*, 1916-1919. Collezione privata.



F. Zandomenighi, *Studio di nuca (Femme au corset)*, 1900 ca. Collezione privata.

Lautrec. In ogni caso a Boccioni non doveva sembrare scandaloso dipingere la madre come una prostituta, forse proprio perché, come lui stesso ha scritto, le prostitute non lo attraevano dal punto di vista sessuale ma lo affascinavano come "oggetti", da un punto di vista artistico.



14. *Ritratto di Sophie Popoff*, 1906.
Olio su tela, cm 200 × 96.
Collezione privata.

Boccioni comincia a svolgere il tema della donna che cuce già in un disegno a matita databile tra il 1902 e il 1903 (qui riprodotto a corredo del testo di Aurora Scotti): la giovane rappresentata è di spalle, di fronte alla finestra. Gli stessi elementi ritornano in quasi tutte le opere boccioniane dedicate a questo soggetto, benché i rapporti tra figura e finestra siano di volta in volta stabiliti in maniera sempre più problematica. Nel primo disegno, infatti, la ragazza che lavora al centro della stanza “blocca” la luce che entra dalla finestra; nelle opere successive le figure appaiono generalmente in posizioni laterali, o comunque collocate in modo che la luce possa trascorrere più liberamente sui volumi dei corpi e nell’ambiente. Tale impostazione, diffusissima nella pittura dell’Ottocento, e non solo italiana, costituiva ormai uno schema normativo, si può dire una scelta obbligata per coloro che intendessero svolgere un tema di interno con figura illuminato da una luce naturale: si veda, tanto per fare un esempio tra i molti possibili, il quadro di Emilio Longoni *Sola!* del 1900.

Il *Ritratto di Sophie Popoff* è la prima grande opera compiuta sul tema della cucitrice; essa risulta un adattamento, quanto all’impostazione generale dell’immagine, del pastello *La nonna* eseguito alcuni mesi prima. Il trattamento cromatico, però, è molto diverso: dall’oscurità di toni del primo, in cui la luce si rapprende sulla tenda della finestra, sui capelli e sulle mani della vecchia, si passa a una luminosità molto più accentuata. Ciò è stato messo da Ester Coen (Calvesi-Coen, 1983,

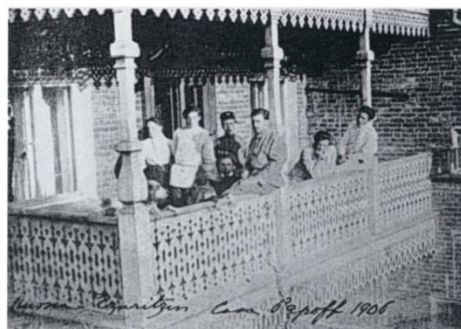
p. 206) in possibile relazione anche con l’influenza della pittura francese postimpressionista: Boccioni era infatti stato a Parigi nei primi mesi del 1906, prima di andare in Russia. Il ritratto della Popoff è l’unico dipinto noto eseguito dall’artista durante il soggiorno russo, precisamente a Tzaritzin (oggi Volgograd) dove – come attesta anche una fotografia del tempo – fu ospite del conte Popoff e della moglie. Nella zona alta del quadro Boccioni ricorre a una tecnica pittorica di ispirazione divisionista, benché la sua applicazione non appaia rigorosa né scientifica: il dipinto, in particolare, presenta punti di contatto con le esperienze di Angelo Morbelli (benché successivamente Boccioni si rivolga alle applicazioni divisioniste di Segantini e soprattutto di Previati). Anche Morbelli ha lungamente studiato la luce come principale elemento di rapporto tra interno ed esterno: se si confrontano, per esempio, il ritratto della Popoff e il morbelliano *La sedia vuota* si avvertono alcune coincidenze: più evidenti quelle iconografiche, mentre la conduzione pittorica, in Morbelli più stringentemente scientifica e svolta in punta di pennello, diventa quasi impressionistica e materica in Boccioni. Ciò si avverte soprattutto nella parte bassa del quadro, dove le pennellate si fanno decisamente più larghe. È probabile che Boccioni avesse in mente un’ulteriore elaborazione proprio di questa metà inferiore, tanto che a sinistra, all’altezza delle ginocchia della donna, compare la scritta (in russo) “non finito”.

Se si facesse ruotare tutta la scena dallo

scorcio di tre quarti a una posizione frontale uscirebbe dal campo visivo il mobiletto con le cristallerie che occupa la parte sinistra della tela, e si troverebbe al centro la donna seduta davanti alla finestra: in questo modo si otterrebbe la struttura iconografica di *Materia*.

Anche il formato fortemente verticalizzato rimanda all’opera cardine di Boccioni, così come altri elementi dell’impianto figurativo: in primo luogo il triangolo del vestito che dalle ginocchia, qui accavallate, ricade a terra, e che in *Materia* si presenta nella forma del grande vuoto scuro che domina, al centro, la parte inferiore della composizione.

L’opera è stata esposta per la prima volta in occasione della mostra “Boccioni a Milano” (Milano, dicembre 1982 - marzo 1983): fino ad allora era rimasta in Francia, dove Sophie Popoff l’aveva portata lasciandola alla figlia.



Boccioni, in primo piano al centro, a casa Popoff. La fotografia venne scattata a Tzaritzin durante il viaggio in Russia nel 1906.



Emilio Longoni, *Sola!*, 1900. Milano, Casa di Lavoro e Patronato per i Ciechi di Guerra di Lombardia.



A. Morbelli, *La sedia vuota* (pastello), 1902. Collezione privata.



15. *La signora Massimino*, 1908.
Olio su tela, cm 123 × 151.
Collezione privata.

Nel diario Boccioni ci lascia una cronaca abbastanza puntuale sulla gestazione di questo quadro, tracciando inoltre un sommario profilo psicologico della protagonista.

Alla data domenica 21 dicembre 1907 si legge: "Conosciuto il Sig. Massimino e Signora cortesi. Faccio ritratto ambedue 1,25 × 1,50. Pagano spese."

24 dicembre: "Ho cominciato il ritratto alla signora Massimino. Mi sento circondato da una leggera diffidenza sulla mia capacità per quanto la signora sia buona paziente gentile. Ci metto tutto me stesso."

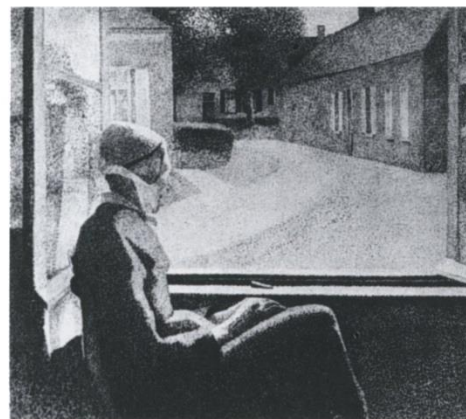
8 gennaio 1908: "Nevica. Ho cominciato a colorire il ritratto della Signora Massimino (1,80 × 1,50). Sono molto più calmo nei procedimenti ma ben lungi dalla ferrea esecuzione che sogno."

Dopo una pausa di oltre un mese, probabilmente legata a un'interruzione del lavoro dovuta a contrattempi materiali e difficoltà psicologiche, si ritrovano notizie sull'esecuzione del quadro il 13 febbraio

1908: "Domani credo che lavorerò. La settimana ventura riprenderò il ritratto della Signora Massimino. Gentile Signora.

È curioso che con lei sento il piacere di star vicino a una persona giovane. Il ritratto finirà col riuscire ma devo confessare che mai sono stato più tenace nel fare un lavoro e mai mi sono trovato più disorientato come in questo. Perché? Il Signor Massimino è cortese e forse di una rude franchezza che fa piacere. Ma come sempre aspetto di giorno in giorno la nota volgare che mi dia il disgusto di tutto. Lui ha 29 anni lei 24 ed hanno un bimbo di 1 1/2 un magnifico bambolone quantunque a vederlo a prima vista sembri brutto. Sono persone calme che sanno prendere la vita come gliel'hanno insegnata con tendenza a miglioramento senza metterci troppa foga. Si amano perché si sono amati, forse si stimano o meglio cercano di non approfondire niente per non guastarsi il quieto vivere. Molte altre cose avrei da dire ma temo siano arrischiate."

2 marzo: "Dopo tanto tempo mi sono deciso e ho fatto una visita a Gaetano Previati. Mi ha accolto con somma cortesia e abbiamo parlato tre ore! Quante cose dette! Quanta fede! Che differenza tra lui e Balla: Di questo mi ha detto molto bene. Gli ho parlato delle mie lotte



H. van de Velde, *Donna alla finestra*, 1889. Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

e s'è spaventato quando ha saputo che oltre alle lotte dell'Arte ho anche quelle per la vita!... L'ho trovato d'accordo quasi in tutto. È un'anima piena di fede e di coraggio. Sa della derisione che lo guarda ma non se ne sgomenta. Non ha voluto venire a vedere il quadro della Signora Massimino ma non ricordo il perché mi pare dicesse che poteva ferirmi senza che questo avvantaggiasse me di nulla."

16 marzo: "Ho lavorato poco e ho atteso con non troppa energia a dare gli ultimi tocchi al ritratto della Signora Massimino. Non m'ero ingannato definendola una piccola anima suscettibile di miglioramento. Più le parlo più me ne accorgo. Il sintomo più forte di questo è il calore con cui racconta o ascolta cose riguardanti i misteri della vita interiore. Non grandi misteri ma tuttavia sufficienti a dimostrare la tensione e la vivace attenzione della sua piccola anima. Come in tutte le donne le ho trovata quella ferrea convinzione in qualche idea fondamentale che serve loro di base. Credo che le donne abbiano il senso della loro personalità molto più forte degli uomini."

17 marzo: "Scrivo a letto. Ho passato una giornata orribile salvo qualche raro momento in casa della Signora Massimino [...]. La signora Massimino mi ha raccontato il suo fidanzamento e il suo matrimonio con tale candido entusiasmo da farmi piacere."

18 marzo: "Anche stamane lavorerò nien-



G. Balla, *Proprietario*, 1904. Mosca, Museo Tretiakov. Il dipinto è fotografato all'esposizione della Società amatori e cultori di belle arti, Roma, 1905, accanto a una tela di Antonio Mancini. (Archivio Fagiolo dell'Arco, Roma).





In una sala della mostra postuma tenutasi a Milano a Palazzo Cova, tra il 1916 e il 1917, *La signora Massimino* figura accanto a *Tre donne* e a *Romanzo di una cucitrice*. In primo piano, il gesso *Sintes del dinamismo umano* poi distrutto. (Archivio Pollini, Verona).



Pagina del diario del 18 marzo 1908 con lo schizzo del ritratto.

te! Oggi proseguirò il ritratto della signora Massimino e spero con voglia. Chissà cosa varrà quel povero ritratto? È un passo sono certo, ma quale stento! Che miseria di risorse che distanzia tra quello che volevo fare e quel che ho fatto. Lo lascio per non guastarlo di più. Non c'è di buono che la tenacia. Manca ogni abilità, ogni sentimento, ogni genialità: Dimostra solo il mio stomaco forte che non s'è rivoltato innanzi a tanta miseria. La testa l'avrò raschiata forse trenta volte; il disegno lo avrò spostato a decine. Un giorno che avevo già finito tutti i ferri della balaustrata che danno su l'ombra della piazza (e con quali stenti di proporzioni...) trovai errata tutta la prospettiva dei vetri... Tenna un giorno e una notte poi raschiai tutto e spostai tutto. Questo si ripeté per la poltrona per la sedia per la figura per le mani, per tutto! Io solo so se l'ho cominciato con ferrea coscienza. Pure si vede che procedevo ciecamente, balordamente, somarescamente! Ora quasi finito anzi non so più cosa farci e lascio andare con la quasi certezza che poco più potrei fare. Inoltre sento che quello che vado facendo non mi aggiunge nulla! Passerei volentieri ad un'altra figura e so già tutte le sofferenze che m'aspettano. Chi potrebbe capire cosa mi costa quella tela che farà ridere tanti colleghi e press'a poco tutti coloro che la vedranno? E pure hanno ragione! Tutte le mie lotte m'hanno condotto ad

un aborto che non mi frutta nulla materialmente poiché lo regalo? È alto 1,80×1,50. Io trovo da criticarlo da capo a piedi. Di buono non c'è che una certa pasta di colore che mi sembra molto solida e promettente in certi punti. Ma tutto il bel colore del mondo mi ripugna dentro una forma meschina e poco espressiva. E questo è il difetto di tutto il quadro: Poca espressione... E in arte... scusate se è poco! Vado a spasso!"

Alle 4 pomeridiane dello stesso giorno: "Ho finito il ritratto della Signora Massimino o meglio lo lascio per non saper più cosa farci."

In questa pagina del diario si trova uno schizzo del quadro che doveva corrispondere alla misura della tela così come già dichiarata da Boccioni l'8 gennaio 1908 (180×150 cm), mentre il 21 dicembre 1907 aveva scritto di una tela di 125×150 cm. La misura di 180×150 cm è data da Boccioni in altri due passi del diario, il 27 giugno 1908 e nell'elenco delle opere vendute riportato alla fine del diario stesso. Nello schizzo la figura è intera: ciò fa pensare che la versione attuale risulti da un taglio portato sotto le ginocchia della donna, mentre tutta la parte superiore dello schizzo corrisponde perfettamente al quadro. In una fotografia di una sala della mostra a Palazzo Cova tra il dicembre 1916 e il gennaio 1917 il quadro risulta delle dimensioni attuali: dunque l'even-

tuale taglio è stato eseguito prima di questa data.

25 marzo: "Ho portato in casa il ritratto della Sig. Massimino. Come è inferiore a quello che sognavo di fare. Forse lo ritoccherò."

Nonostante i molti dubbi espressi da Boccioni su questa sua opera, in realtà essa costituisce un notevole scatto rispetto a precedenti lavori in cui compare il motivo della figura in un interno con veduta sull'esterno. A una visione ancora naturalistica, oggettiva, si sostituisce qui una struttura prospettica che ribalta il piano della strada (o della piazza), schiacciandolo contro la finestra. Una soluzione del genere appare fortemente innovativa anche rispetto alla linea più aggiornata di interpretazione di tale soggetto: si vedano, per esempio, i dipinti *Donna alla finestra* (1889) di Henri van de Velde e *Il proprietario* di Balla (1905). In *La signora Massimino* compaiono inoltre nuclei figurativi – il tram, il carretto trainato dal cavallo, i passanti – che sono da intendere non tanto come elementi reali della visione quanto come sigle simboliche connotanti la dimensione urbana. Tali sigle-simbolo ritornano, d'ora in poi e fino a *Materia*, in altre opere svolte – non sempre necessariamente con questi rapporti interno-figura-finestra-esterno – su tematiche di paesaggio urbano.

16. *Romanzo di una cucitrice*, 1908.
Olio su tela, cm 151×171.
Collezione privata.

Nel suo diario Boccioni svolge a proposito di questa tela un interessante “racconto”, utile non solo per seguirne alcuni aspetti della gestazione, ma per ricostruire una condizione emotiva vissuta intensamente, fondata sul rapporto, anche amoroso, del pittore con la modella.

L'artista inizia a parlare del quadro in data 13 maggio 1908 (nel manoscritto si trova anche l'idea grafica del quadro già sufficientemente chiara: in essa l'impianto compositivo è sostanzialmente identico alla versione finale): “Ho cominciato il quadro con la Ines per il concorso [si tratta del Concorso Mylius tenuto alla Permanente di Milano nel luglio di quell'anno]. Non è nulla di nuovo purtroppo è anzi un motivo che mi è stato rimproverato di ripetere troppo e difatti voglio che questo quadro riassume e chiuda il periodo passato.” Il rimprovero cui fa riferimento Boccioni potrebbe essere quello mossogli dall'avvocato Guerrerio che aveva visitato l'artista nel suo studio. “L'Avvocato – scrive Boccioni il 1° aprile 1908 – à trovato un po' di uniformità. Forse è vero. Le stesse pose immobili, continuamente donne con vicino le finestre. Veramente, io, amante dell'aria libera lo trovo negli ambienti chiusi il solo posto che si avvicina al mio modo di vedere. Gli scuri li detesto. Luce, luce, luce!”



U. Boccioni, *Studio di testa per “Romanzo di una cucitrice”*, 1908. Collezione privata. Già proprietà Boccioni Callegari, Verona, poi Winston Malbin, New York.

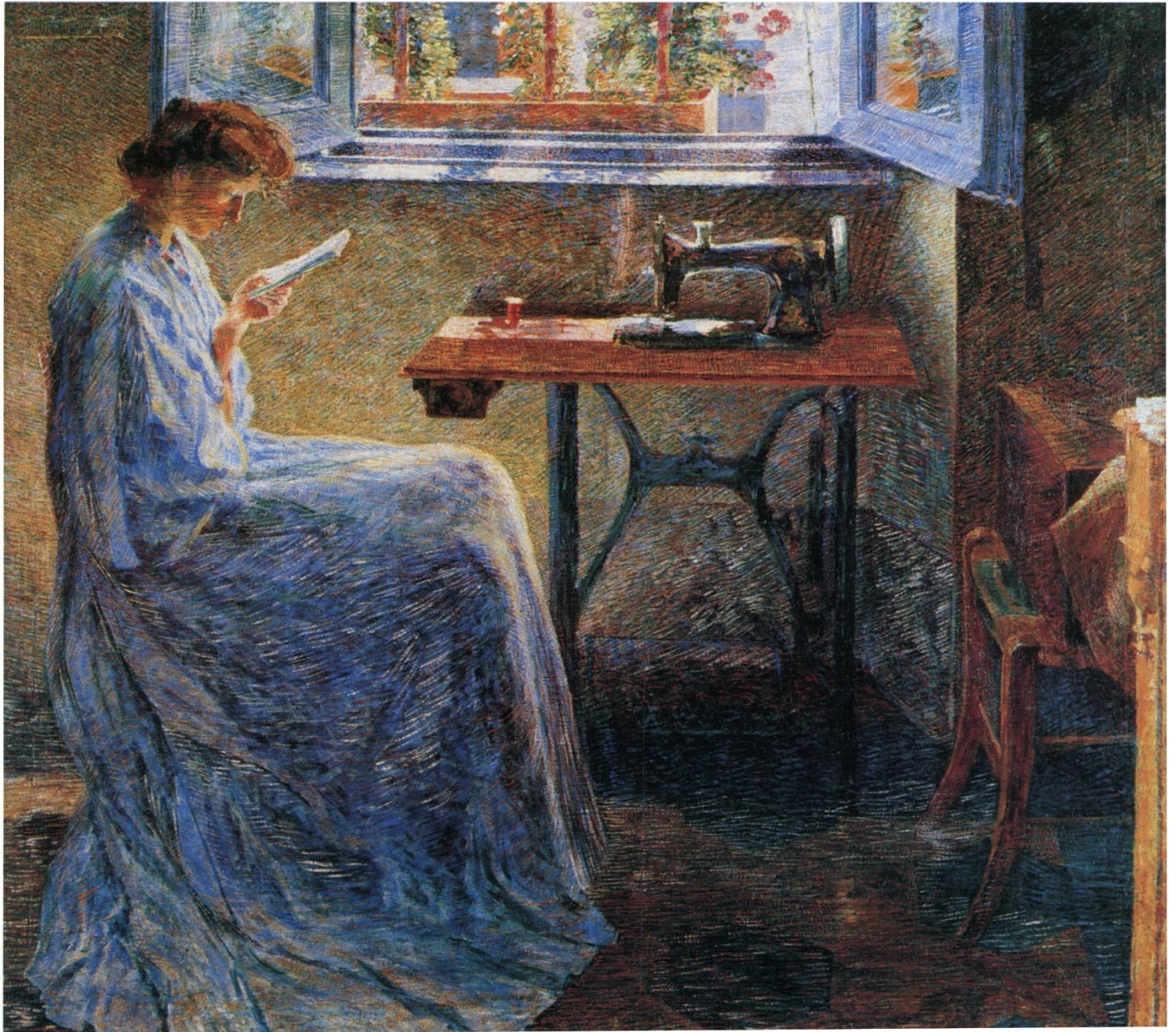
L'artista torna a scrivere del quadro il 28 maggio: “L'unica speranza che mi guida è che andando avanti quello che faccio divenga forte e originale e che gli altri possano vedere quello che io purtroppo non ci vedo. Che sia questa la preoccupazione perché so che i due quadri che faccio vanno all'Esposizione al concorso e tutti mi sussurrano che ci vuol roba interessante interessante interessante? Al paesaggio [il riferimento è a *Campagna lombarda*, Calvesi-Coen, 1983, n. 323, sul quale nel diario si trovano annotazioni anche in data 13 maggio e 27 giugno] ci lavoro fino alle dieci o poco meno e l'unica consolazione di questi giorni è stata la resistenza che ho avuto a disegnare per tre ore in piedi appoggiato alla mano sopra un foglietto poco più grande d'una cartolina con una certa energia e coscienza. Ma nel paesaggio è nulla. In esso mi ci trovo a mio agio un pochino... È nel quadro che riprendo alle 11 dopo un'ora di riposo, con la Sig.a Ines che non mi spiego la mia incoscienza. L'ho veduto chiaro; l'ho sognato argenteo l'ho dipinto rosso!!! Ora lo vado riprendendo ma non ci capisco nulla. Preparato il disegno con disinvoltura, disegnati i particolari con svogliatezza estrema. Veduta la figura, mi sembra, realisticamente (per quanto a me rammenti sempre una certa figura ideale) disegnata in tale modo da rammentarmi Previati. Per fino nel colore del viso *per ora* mi rammenta Previati. Forse dipenderà dall'abolizione delle lacche e facendo uso di solo vermiglione. Cominciata con la finestra vuota soffermandomi sul particolare (me-schino forse) d'una finestra a persiane rosse della casa di fronte con vasi sul davanzale e interno, ora cambiato tutto messi i fiori sulla cassetta del davanzale coprendo così la finestra di fronte. Mi dimenticavo di dire che la figura la vo cambiando ancora tornando verso quella che a me sembra realtà. Perché questo? Forse per la vicinanza d'una donna giovane per la quale nutro affetto? Non mi sembra [...]. A questo quadro ci lavoro fino alle due e anche più, ma cosa anche questa che mi è accaduta rare volte passato il momento dell'effetto di luce non so più cosa fare e rimango lì con la tavolozza in mano stanco avvilito, nervoso. Dopo questo stato d'animo mi subentra una

noncuranza, una dimenticanza, che a dir vero avevo anche con la Sig. Massimino. Invece di rimanere perplesso, infiammato, accecato dal mistero fino allora intravvisto e dal quale mi ritraggo deponendo i pennelli, io resto invece calmo stanco come un buon impiegato che depone la penna. Tutt'al più penso che non va. Dopo ciò otti fatli coeggea gam tie [il senso della frase è ‘alle volte giaccio con lei’, secondo una scrittura cifrata inventata da Boccioni; in proposito si veda la nota in Birolli, 1971, p. 461] [...]. Mi sembra anche che ora lavorando non faccia che diluire quel poco imparato e di perdere in vigore quello che ho acquistato in rapidità. Il quadro (1,70×1,50) è già abbozzato in una seduta. Oggi dopo tre o quattro è ad un punto tale che devo già cominciare a particolareggiare... Insomma non capisco più nulla. Ho paura di ripetere sempre gli stessi colori e perciò mi sbrigo di più.”

“I miei due quadri – continua Boccioni in data 15 giugno – procedono abbastanza regolarmente. Il paesaggio non solo mi diverte di più e fatica meno a farlo ma mi piace di più e sono più certo di quello che faccio. Il quadro dell'Ines invece mi lascia



Ines in un altro studio per il dipinto.





H. Thoma, *Interno con la madre dell'artista*, 1871. Winterthur, Museum Stiftung Oskar Reinhart.

in forti dubbi. Temo debole la struttura.” Il 27 giugno aggiunge: “I miei lavori a dispetto di tutti mi pare che vadano abbastanza bene. La testina della Ines e altre cose sono soddisfacenti ancora tredici giorni poi tutto sarà finito. Il paesaggio mi pare più forte.”

Quando il quadro fu esposto al Concorso Mylius non ottenne giudizi positivi. Deluso, Boccioni espresse nel diario in data 28 luglio tutta la sua amarezza: “I quadri inviati al concorso. Indifferenza generale! Qualche rarissima lode, fredda e forse

dettata della convenienza. I giornali indifferenti o ne parlano come d'una perfetta nullità! Lo merito? Io non discuto i lavori ma nessuno s'è accorto delle intenzioni. Quasi tutti han giudicato con un senso pittorico vecchio o convenzionale. Nessuno s'è accorto se guardando i miei quadri vi si vede una nota diversa dagli altri personale come intonazione e come visione. Non han visto nulla. M'hanno dato del freddo, del monotono, dello stentato e dire che dei meglio quotati, quasi tutti, io ne vedo tutto il trucco, tutta la convenzionalità, l'assoluta mancanza di ricerca. Ma mi sbaglierò? sono veramente stentato e debole?”

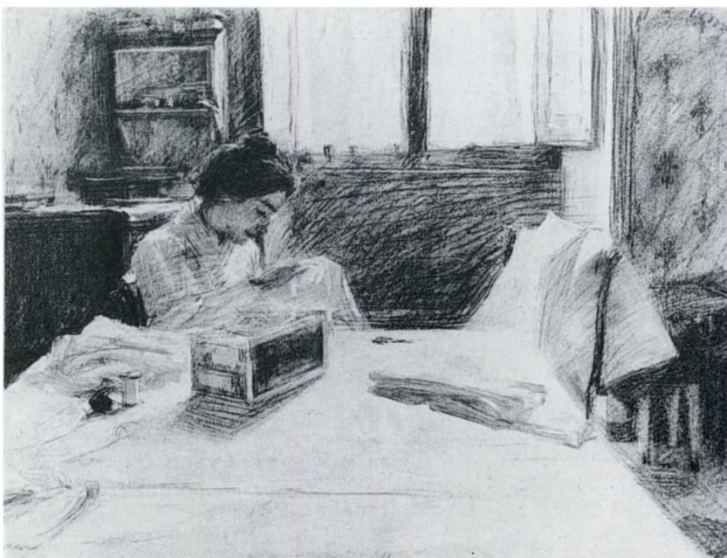
Non è semplice capire a che cosa si riferisca Boccioni quando parla delle “intenzioni” e della “nota diversa dagli altri personale come intonazione e come visione”. Certo è che i rapporti dimensionali tra la figura seduta e gli oggetti della stanza (in particolare il tavolino con la macchina per cucire) appaiono quanto meno alterati: di Ines non si riescono a definire con precisione le linee del corpo, mascherate dalla grande massa dell'abito che ricopre anche la sedia, costituendo un blocco unico. Ciò produce un effetto di monumentalità, in direzione antinaturalista, che contrasta con l'esecuzione descrittiva del tavolino da lavoro e della finestra, ridotta a un taglio fortemente orizzontale, con i riflessi del vaso fiorito sui vetri.

Romanzo di una cucitrice è un'opera estremamente studiata e composta (si veda l'esauriente saggio di Aurora Scotti in questo volume): si conoscono nove disegni preparatori già nella collezione di Ly-

dia Winston Malbin, cinque relativi alla figura di Ines, tre alla testa e uno alla macchina per cucire: quest'ultima – forse un'allusione alla modernità – era già presente nel bozzetto per il *Trittico: Veneriamo la madre*. Altri studi si trovano nelle collezioni Ingrao di Roma e Ruberl di Milano.

Le perplessità espresse dalla critica erano in un certo senso condivise dallo stesso Boccioni, che è il primo a riconoscere al quadro una certa debolezza. La mancanza di unità tra i diversi elementi del quadro crea un senso di artificiosità; la luce, che doveva essere l'elemento unificante, non riesce a collegare i volumi, che risultano come giustapposti gli uni agli altri. La stesura pittorica risente un forte influsso di Previati, ricordato dallo stesso artista, e, certamente, ancora di Balla. Anche il tema della donna che cuce rimanda al maestro degli anni romani: pure Sironi, allievo a sua volta di Balla nello stesso periodo, ha ripreso il soggetto in *Interno con la madre che cuce*, 1905.

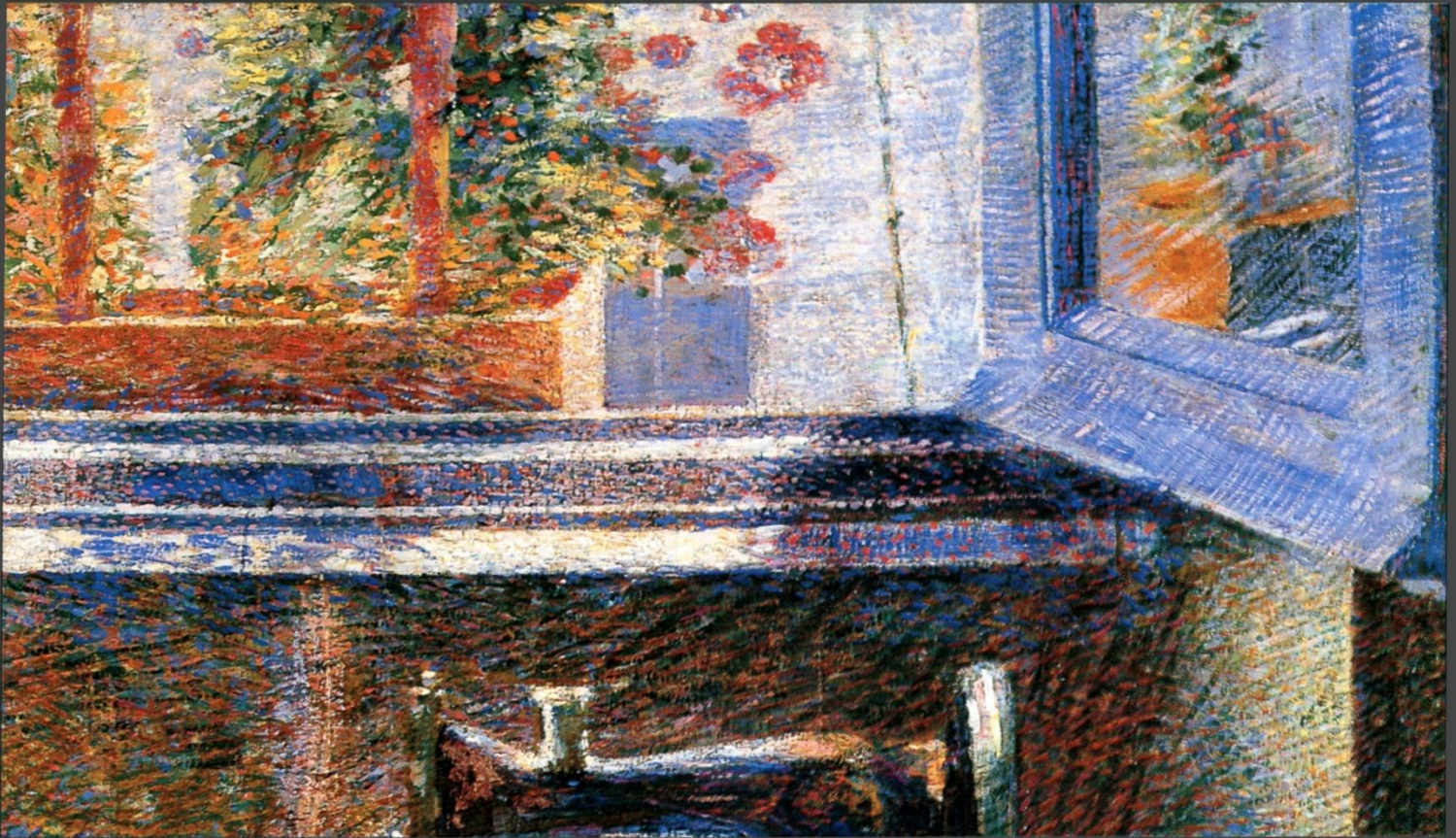
Lascia perplessi, qui, l'accostamento a Toulouse-Lautrec proposto da Argan. Sembra invece più pertinente ricondurre l'opera a quella cultura figurativa tedesco-meridionale, di ampia circolazione anche attraverso riproduzioni, che pure Boccioni conosceva: il dipinto di Hans Thoma *Interno con la madre dell'artista* del 1871 mostra con la tela boccioniana una sorprendente affinità iconografica, che è legittimo chiedersi fino a che punto sia casuale, benché Boccioni si esprima nei confronti di Thoma in termini sprezzantemente critici (Birolli, 1971, p. 408).



G. Balla, *Elisa che cuce*, 1898. Collezione privata.



M. Sironi, *Interno con la madre che cuce*, 1905. Collezione privata.



18. *Ritratto femminile*, 1909.

Gessetti colorati su carta, cm 54 × 58,1.

Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna Ca' Pesaro.

Il tema intimista degli affetti familiari – il pastello ritrae molto probabilmente la sorella Amelia con un libro tra le mani – si ricollega a un'iconografia prettamente simbolista-divisionista. Tra gli innumerevoli esempi possibili che si possono ricordare, sia tra le esperienze pittoriche in Italia più aggiornate (si pensi a *Ore quiete*



P. Nomellini, *Ore quiete*, 1898. Collezione privata.

dipinto da Nomellini nel 1898), sia tra quelle ancora legate a una forma più tradizionale (come gli interni con figure calate nella sfera degli affetti familiari di molta pittura naturalista di fine secolo), lo svolgimento boccioniano si pone a un livello di elaborazione ulteriore. Anche rispetto al segno pittorico di Balla, dal quale ha derivato più direttamente il tema, quello di Boccioni si distacca con decisione per la forma sintetica, ricollegandosi, secondo

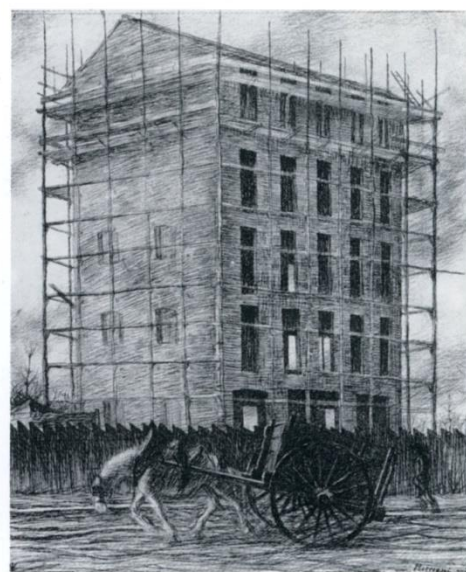
De Grada, ai pastelli di Degas.

La chiave di lettura dell'immagine, comunque, non è soltanto nell'integrazione delle forme nello spazio attraverso la luce, ma soprattutto nel rapporto tra intimismo dell'interno domestico e modernità della veduta urbana. Tale rapporto è qui risolto attraverso la citazione di quella sigla pitto-



U. Boccioni, *La sorella che lavora*, 1907. Collezione privata. Già proprietà Boccioni Callegari, Verona.

rica – il cavallo con il carretto – che nel codice boccioniano non vale come diretta ripresa dal vero ma costituisce un'allusione a un elemento caratterizzante della vita urbana. Da *La signora Massimino*, dove questo nucleo figurativo simbolico compare formalizzato per la prima volta, trascorre pressoché identico, anche se capovolto,



U. Boccioni, *Casa in costruzione*, 1910. Collezione privata. (Per cortesia di Paul Nicholls, Milano).

in questo pastello, per poi diventare in *La città sale* il centro propulsore dell'energia che tutto travolge.



20. *Controluce*, 1910.
Matita e penna su carta, cm 36 × 49.
Collezione privata.

L'idea del controluce è già in un ritratto di giovane dipinto da Boccioni tra il 1905 e il 1906, benché questa prima elaborazione risulti non completamente risolta: la luce, bloccata alle spalle della figura, non ha ancora quella funzione di vettore unificante tra interno ed esterno, tra testa e stipite della finestra.

Il disegno, esposto per la prima volta a Milano alla "Mostra del bianco e nero alla Famiglia artistica" tra il marzo e l'aprile 1910, appartenne a Margherita Sarfatti. Il critico ne fece una dettagliata descrizione in un ampio articolo che anticipa la grande retrospettiva milanese ordinata a Palazzo Cova: "...una testa di donna soave e ferma, pura di contorno, nuovissima nella ricerca dei raggi di luce che piovono obliqui, e per cui l'intelaiatura della finestra chiusa prolunga la sua linea oscura, come per un ideale effetto di trasparenza ottica, sino oltre la testa che vi si appoggia contro, e dovrebbe interromperla. E già qui, nel suo primo inconsapevole germe, si accennava quella teorica della continuazione e della compenetrazione dei corpi, da cui il Boccioni doveva trarre più tardi così complesse applicazioni" ("Gli Avveni-



G. Balla, *Ritratto di Luce*, 1909 ca. Collezione privata.

menti", n. 39, 24 settembre 1916, pp. 12-13).

L'evocazione plastico-luminosa del volto boccioniano si ricollega ad analoghe ricerche pittoriche che negli stessi anni svolgeva Balla. In *Ritratto di Luce*, per esempio, Balla coglie l'immagine della figlia con un analogo taglio di controluce, che sfalda la materia pittorica, tendendo così a un superamento della concezione ottico-scientifica divisionista. Lo stesso volto giovane e un po' malinconico disegnato da Boccioni compare anche in altre opere, come, per esempio, in *Studi di teste*, una puntasecca del 1909 e, benché reclinato in maniera opposta – da destra a sinistra – nella figura centrale di *Tre donne*, un olio del 1909-1910. Ma l'interesse di questo disegno, come già aveva intuito Margherita Sarfatti, è costituito dall'innesto del montante della finestra sulla testa della ragazza e dalla compenetrazione spaziale tra volumi e luce. Ipotesi sviluppata da Taylor (1961) e da Bruno (1969) i quali vedono nel foglio una prima elaborazione dell'idea per la scultura *Fusione di una testa e di una finestra*.



Lo studio del controluce è già in *Ritratto di giovane* eseguito da Boccioni tra il 1905 e il 1906, in collezione privata.



U. Boccioni, *Studi di teste* (puntasecca), 1909. Collezione privata.



22. *La madre seduta con le mani incrociate*, 1911-1912.
 Matita e penna su carta, cm 31×21.
 Milano, Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco.

Potrebbe essere una primissima idea per *Materia*, in cui l'artista comincia a mettere a fuoco la posizione della madre e la testa. Il fatto che inizi a pensare a una posizione di un tre quarti allargato è abbastanza naturale per Boccioni: la maggior parte



U. Boccioni, *La madre*, 1912. Collezione privata.

delle sue figure femminili – così come quelle delle madri – sono infatti elaborate da questo punto di vista. Si veda, tra le opere in mostra, per esempio, il pastello *La madre* eseguito a Padova nel 1906 e, ancora, una delle ultime versioni del soggetto, il *Ritratto della madre* del 1915 (figura di riferimento nella scheda del pastello sopra citato).

Il volto già appare a un livello di elaborazione sufficientemente definito, svolto in chiave cubista. Le linee che si innestano sulla testa accennano appena l'idea boccioniana di compenetrazione con lo spazio esterno. Nell'angolo in alto a destra compare il dettaglio di uno spigolo di finestra disegnato in maniera di immediata riconoscibilità: il suo rapporto con la figura sembra, comunque, non ancora risolto.

Sul tronco della madre Boccioni delinea sinteticamente una forma di cono rovesciato che non allude né all'abito della donna, né alla sua anatomia, ma anticipa quelle "solidificazioni" coniche di luce che si ritrovano in *Materia*. Mentre la figura a china *La madre* (Calvesi-Coen, 1983, n. 836) è ancora in una posizione di tre quarti con la testa leggermente reclinata, il foglio a penna *Studio di testa* (riprodotto al n. 835) si direbbe lo sviluppo conseguente di questo disegno verso la frontalità della figura come è fissata sia in *Materia* sia in *Costruzione orizzontale*: la conduzione grafica dei due volti presenta le stesse sottili variazioni che si notano nei due oli.

Il foglio fa parte del gruppo di opere di Boccioni (14 dipinti, 47 disegni e il gesso della scultura *Sviluppo di una bottiglia nello spazio*) e di altri futuristi che il torinese Ausonio Canavese donò alla città di Milano il 17 ottobre 1934.



U. Boccioni, *Studio di testa*, 1911-1912. Collezione privata. Già proprietà Boccioni Callegari, Verona, poi Winston Malbin, New York.



25. *Materia*, 1912.
 Olio su tela, cm 226 × 150.
 Milano, collezione Mattioli.

Dopo la morte di Boccioni il quadro rimase presso la madre fino al 1927 e, alla sua scomparsa, passò alla sorella, sposata Callegari, a Verona; Amelia Boccioni Callegari lo tenne fino al 1948, quando lo vendette al mercante Toninelli. Quindi, nel dicembre 1949, entrò a far parte della collezione Mattioli (si veda in proposito la documentazione pubblicata in appendice). Di *Materia*, opera chiave nell'itinerario artistico boccioniano, sono stati sottolineati soprattutto gli aspetti legati al rapporto tra figura e ambiente e, più in generale, al principio di compenetrazione dei piani.

Il senso essenziale dell'opera era già stato colto da Roberto Longhi nell'articolo *I pittori futuristi* pubblicato in "La Voce" del 10 aprile 1913, dopo la mostra nel foyer del Teatro Costanzi: "La sua dote essenziale – scrive riferendosi a Boccioni –, genuinamente artistica, è quella di saper portare sopra un piano lirico colla forza della sua calorosissima pittura, quello che resta per molt'altri mero enunciato. Così la compenetrazione dei piani che nel cubismo non è spesso che un arbitrario prolungamento lineare, in lui è vera e propria compenetrazione materiata di piani colorati, vibranti, pulviscolari, atomici. Vedete gli effetti magici della composizione a raggera in *Materia*. È ch'egli possiede un senso enormemente dinamico della materia e trova ogni spediente fantastico per imprimerle moto [...]. Dallo studio dei piani superficiali del cubismo, per non raggelare la materia anzi per scatenarla, egli è venuto a concepirla come un sovrapporsi di piani che si sfogliano, che si smallano come intorno un compatto nucleo centrale: ed è il moto rotatorio impresso a questo nucleo che gli fa scartocciare la forma all'esterno come Saturno libera da sé gli anelli. Tutto questo è chiaro nell'osservare come si sollevi concotto il metallo della ringhiera in *Materia*: ogni piccola ondulatoria è seguita fino al limite massimo, lanciata nell'orbita più violenta; il piccolo saliente della prima falange del pollice gli basta per farlo risalire in una barriera di carne."

Ma il quadro che aveva visto Longhi non



Materia è pubblicata capovolta sul catalogo della III Biennale romana del 1925.



UMBERTO BOCCIONI: MATERIA

era esattamente quello che noi oggi vediamo. Esistono infatti numerose riproduzioni fotografiche dell'opera in cui sono evidenti differenze rispetto alla versione attuale. Nell'articolo *Les sculptures futuristes de Boccioni*, pubblicato su "Comoedia" del 21 giugno 1913 in occasione della mostra alla Galerie La Boétie di Parigi (20 giugno - 16 luglio 1913) curiosamente non compare nessuna riproduzione di opere di scultura, bensì una fotografia di *Materia*, indicata in didascalia con il titolo per errore diventato *Mature*. In tale fotografia la parte inferiore sinistra del quadro presenta una soluzione formale nettamente diversa dall'attuale: le differenze più evidenti sono lo spigolo di un balcone molto in risalto e uno sviluppo più marcato della curva della forma scura riferibile all'abito della madre. Altre lievi differenze si possono cogliere negli elementi che ruotano intorno alla figura della madre, che rimane invariata. L'anno successivo, in *Pittura scultura futuriste*, Boccioni pubblica una riproduzione fotografica di *Materia* corrispondente alla versione attuale, apparsa anche sulla rivista londinese "The Sketch" del 29 aprile 1914. A quella data, dunque, cioè nel 1914, esistevano già due riproduzioni fotografiche, differenti, di *Materia*. Una ritraeva la prima versione dell'opera, che Boccioni doveva comunque ritenere finita poiché la espose al Costanzi: come dimostrano le fotografie – cui fa in questa sede riferimento Rosci – scattate nel nuovo studio di Porta Romana dove Boccioni si era trasferito, portandovi l'opera, dopo la mostra romana. L'altra raffigurava la versione attuale. Le due diverse fotografie hanno continuato a circolare in parallelo, certamente fino al 1960, senza che a tutt'oggi si notasse la loro diversità. Per fare qualche esempio, dopo quelli già citati, nel 1919, in un articolo di Marinetti in "Il Primato Artistico Italiano", anno I, n. 1, è pubblicata la versione modificata di *Materia*, così come nel catalogo della mostra di Boccioni alla Bottega di Poesia (Milano, marzo 1924), curato dallo stesso Marinetti. L'anno successivo, alla III Biennale romana, fu pubblicata (capovolta) la pri-



ma versione; così come in *Estetica e arte futuriste di Umberto Boccioni*, a cura di Massimo Carrà, Il Balcone, Milano, 1946, tra p. 48 e p. 49; in "Cahiers d'Art", n. I, Parigi, 1950, p. 35, dedicato a *Un demi-siècle d'art italien*, da Christian Zervos (che già nel 1938 così aveva riprodotto il dipinto in *Histoire de l'art contemporain*); e in Raffaele Carrieri, *Pittura scultura d'av-*

guardia (1890-1950) in Italia, Edizioni della Conchiglia, Milano, 1950 (II ed. 1960), tav. 55. Sempre Carrieri, in *Il futurismo*, Edizioni del Milione, Milano, 1961, alla tav. 19 pubblica *Materia* nella versione attuale: la stessa che, oltre alla riproduzione in bianco e nero dell'opera nella sua versione iniziale, singolarmente già compariva nella seconda edizione del volume

precedente in una tavola a colori applicata riprodotte soltanto la parte centrale del dipinto (dopo tav. 22): nel 1960 l'autore doveva dunque disporre di entrambe le fotografie, senza probabilmente avvertire la differenza.

C'è da chiedersi in che momento Boccioni abbia apportato quelle modifiche. L'ipotesi di Rosci è che l'artista lo abbia fatto dopo la mostra al Costanzi e prima della mostra di Rotterdam (si veda, in proposito, il suo testo in questo stesso catalogo). Certamente lo ha fatto prima della pubblicazione di *Pittura scultura futuriste*.

Tornando al commento critico di Longhi, si può notare come "gli effetti magici della composizione a raggera" risultino molto più chiaramente evidenti nella prima versione di *Materia*: la parte modificata, infatti, presentava zone di luce quasi speculari a quelle della parte superiore, così che l'effetto luminoso a raggera conferiva alla figura della madre un carattere di "apparizione", staccandola quasi dal pavimento.

La differenza non è da sottovalutare: Boccioni si dev'essere reso conto che la prima soluzione adottata nella metà inferiore staccava troppo nettamente la figura dall'ambiente. La madre risultava più chiaramente circoscritta all'interno di una forma ellittica, ovaleggiante, che sottolineava con maggiore forza la componente simbolica dell'immagine. Si potrebbe collegare questo tipo di iniziale strutturazione del quadro all'idea della mandorla luminosa contenente la figura di Cristo (o della Madonna-Madre) tipica della pittura religiosa.

Tale elaborazione formale, però, se da un lato esaltava l'aspetto simbolico a cui Boccioni attribuiva grande importanza, dall'altro contraddiceva le idee che andava maturando, di totale compenetrazione tra interno ed esterno, tra figura e ambiente. La modifica, quindi, è condotta su un piano strutturale di primaria importanza. Per ottenere un'organica integrazione dei piani l'artista ha così creato con una linea diagonale un taglio netto che rompe la troppo marcata linea di contorno del vestito della madre; inoltre vi ha aggiunto un piano a mezzaluna sovrapprendendolo allo spigolo del balcone dalla parte opposta. In tal modo la figura e l'ambiente risultano strettamente collegati, attraverso un movimento di piani più complesso.

Riprendendo il filo di un'essenziale rassegna critica, si può ricordare come nel secondo dopoguerra Raffaele De Grada colga, in una sintetica scheda (1962, n. 73), i motivi essenziali del dipinto: "Opera

COMOEDIA - SAMEDI 21 JUIN 1913

LES PETITES EXPOSITIONS

Les Sculptures futuristes de Boccioni, les Tableaux de Thomas Couture

En scène!
pour le double acte

Et ce double acte sera joué sur les deux côtés du théâtre... (text continues with details of the exhibition)

VENUES DE PROGRAMMES

1. Mlle. Catherine...
2. Mlle. Marie...
3. Mlle. Jeanne...
4. Mlle. Louise...
5. Mlle. Marie...
6. Mlle. Jeanne...
7. Mlle. Louise...
8. Mlle. Marie...
9. Mlle. Jeanne...
10. Mlle. Louise...

CHAMPIONNAT DES GABOTS

1. Mlle. Catherine...
2. Mlle. Marie...
3. Mlle. Jeanne...
4. Mlle. Louise...
5. Mlle. Marie...
6. Mlle. Jeanne...
7. Mlle. Louise...
8. Mlle. Marie...
9. Mlle. Jeanne...
10. Mlle. Louise...

COURSI A LA VALLEE

1. Mlle. Catherine...
2. Mlle. Marie...
3. Mlle. Jeanne...
4. Mlle. Louise...
5. Mlle. Marie...
6. Mlle. Jeanne...
7. Mlle. Louise...
8. Mlle. Marie...
9. Mlle. Jeanne...
10. Mlle. Louise...

CHALLENGE DES THEATRES

1. Mlle. Catherine...
2. Mlle. Marie...
3. Mlle. Jeanne...
4. Mlle. Louise...
5. Mlle. Marie...
6. Mlle. Jeanne...
7. Mlle. Louise...
8. Mlle. Marie...
9. Mlle. Jeanne...
10. Mlle. Louise...

COURSI A LA BOUTEILLE

1. Mlle. Catherine...
2. Mlle. Marie...
3. Mlle. Jeanne...
4. Mlle. Louise...
5. Mlle. Marie...
6. Mlle. Jeanne...
7. Mlle. Louise...
8. Mlle. Marie...
9. Mlle. Jeanne...
10. Mlle. Louise...

COURSI A LA BOUTEILLE

1. Mlle. Catherine...
2. Mlle. Marie...
3. Mlle. Jeanne...
4. Mlle. Louise...
5. Mlle. Marie...
6. Mlle. Jeanne...
7. Mlle. Louise...
8. Mlle. Marie...
9. Mlle. Jeanne...
10. Mlle. Louise...

COUPES PROFESSIONNELLES

1. Mlle. Catherine...
2. Mlle. Marie...
3. Mlle. Jeanne...
4. Mlle. Louise...
5. Mlle. Marie...
6. Mlle. Jeanne...
7. Mlle. Louise...
8. Mlle. Marie...
9. Mlle. Jeanne...
10. Mlle. Louise...

Conservatoire

1. Mlle. Catherine...
2. Mlle. Marie...
3. Mlle. Jeanne...
4. Mlle. Louise...
5. Mlle. Marie...
6. Mlle. Jeanne...
7. Mlle. Louise...
8. Mlle. Marie...
9. Mlle. Jeanne...
10. Mlle. Louise...

Sarah-Bernhardt

1. Mlle. Catherine...
2. Mlle. Marie...
3. Mlle. Jeanne...
4. Mlle. Louise...
5. Mlle. Marie...
6. Mlle. Jeanne...
7. Mlle. Louise...
8. Mlle. Marie...
9. Mlle. Jeanne...
10. Mlle. Louise...

Trianon-Lyrique

1. Mlle. Catherine...
2. Mlle. Marie...
3. Mlle. Jeanne...
4. Mlle. Louise...
5. Mlle. Marie...
6. Mlle. Jeanne...
7. Mlle. Louise...
8. Mlle. Marie...
9. Mlle. Jeanne...
10. Mlle. Louise...

Folie-Dramatique

1. Mlle. Catherine...
2. Mlle. Marie...
3. Mlle. Jeanne...
4. Mlle. Louise...
5. Mlle. Marie...
6. Mlle. Jeanne...
7. Mlle. Louise...
8. Mlle. Marie...
9. Mlle. Jeanne...
10. Mlle. Louise...



Thomas COUTURE. - Le Portrait

L'ATTENDU

Le projet d'ouvrir à Paris un théâtre de spectacle... (text continues with details of the project)

PROGRAMMES

AMERICANOGRAPH

PROGRAMMES

AMERICANOGRAPH

Cinématographes

L'ATTENDU

PROGRAMMES

AMERICANOGRAPH

PROGRAMMES

AMERICANOGRAPH

Su "Comoedia", Parigi, 21 giugno 1913, *Materia* è il riferimento in pittura a *Testa + casa + luce*, esposta nella mostra di scultura alla Galerie La Boëtie. (Archivio Mattioli, Milano).



U. Boccioni, *La madre*, 1912. Piacenza, Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi.

conclusiva di tutta la precedente esperienza di ritrattista di Boccioni. Figura e ambiente, fin qui dialetticamente separati, si inseriscono ora vicendevolmente. Più tardi si perderanno gli elementi figurativi, qui ancora chiaramente riconoscibili. Nel peso delle mani il pittore ha dato il massimo di vitalità, il punto di fuoco di tutta l'opera." Guido Ballo (1964) ha letto nell'opera



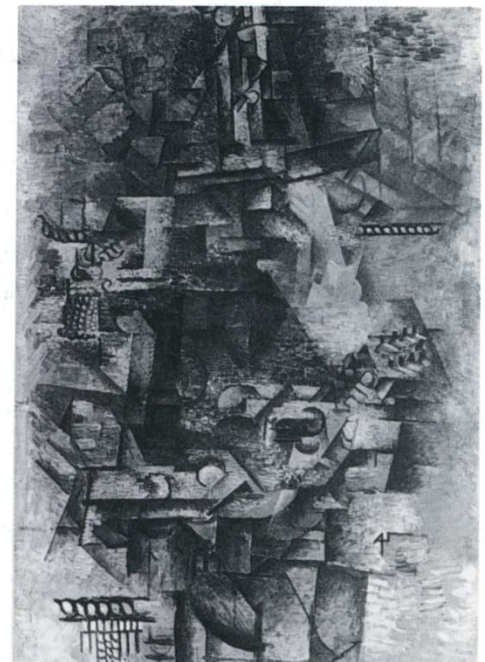
P. Cézanne, *Madame Cézanne à la jupe rayée*, 1878-1880. Collezione privata.

un'accentuazione "espressiva di alcuni particolari, in un'atmosfera tesa, quasi da incubo", di carattere presurrealista. Essa troverebbe un suo punto di partenza in "analogie con certi disegni di Romolo Romano, per una specie di gigantismo sospeso, incombente" (p. 178). Ballo sviluppa le sue argomentazioni interpretando il quadro non in chiave strettamente futurista, benché si sia al 1912, ma con forti connotazioni di "discorso [...] primordiale": "*Materia* e l'*Antigradoso* nascono già dal bisogno di accentuare i dati fisionomici per una carica più espressionista, fino al grottesco: il problema di Boccioni è stato però di ambientare questo nucleo di figurazione espressionistica nella dinamica delle linee-forza simultanee. In *Materia* il personaggio centrale della madre – poiché è sempre la madre il motivo ispiratore di immagini primordiali e cosmiche – si dilata con accentuazione anatomica e deformazioni prospettiche in un'atmosfera presurreale d'incubo, di tensione sonora in modo stridente: le fughe prospettiche si scandiscono in linee-forza, s'incrociano, creano come in *Elasticità* la quarta dimensione: ma qui, in *Materia*, l'espressionismo è più incombente e spettrale, si sviluppa da premesse simboliste, di cui i colori – sui rossi incupiti, verdi, bruni, blu – oltre che i ritmi degli spazi dinamici e delle forme, sono una conferma per il forte potere di suggestione psichica" (1964, pp. 321-322).

Gianfranco Bruno – che considera *Materia* uno sviluppo di *Costruzione orizzontale* – pone l'accento sulla compenetrazione tra figura e ambiente e sull'accentuazione espressionistica dei colori: "Il risultato è ottenuto – oltre che attraverso un dinamico sviluppo dei piani delle figure e cose – grazie all'impiego d'una più vasta gamma cromatica che, nella scomposizione divisionistica del tono, rende possibile una generale vibrazione della superficie; il colore, tuttavia greve d'impasto, marca la plasticità delle forme, manifestando il persistente interesse di Boccioni per la piena presenza dell'oggetto, tratto questo che lo lega tenacemente ai pittori del postimpressionismo tedesco. In *Materia* è inoltre chiaramente avvertibile la propensione verso un'immagine che non sia solo soluzione plastico-spaziale d'un problema di forma, che pure assilla profondamente il pittore, ma porti con sé una carica espressionistica che nell'accentuazione di dati fisionomici della figura o dell'oggetto può trovare la sua vita: la tensione dell'imma-

gine è concentrata nelle enormi mani della madre, in primo piano, sulla cui plastica solidità sembrano convergere i moti rotatori e involventi dello spazio circostante. E tutta la composizione è animata da una dialettica fra tensioni interne ed esterne, motivo fondamentale della pittura di Boccioni" (1969, scheda n. 148).

Maurizio Calvesi, oltre a sottolineare i rapporti di *Materia* con la successiva scultura boccioniana, ne rimarca gli aspetti psicologico-simbolici archetipici: "Dopo l'innesto cubista, che infatti a suo modo disumanizza ogni umana parvenza e la rende spietatamente macchinosa, lo psicologismo boccioniano si attenua, la sua attenzione si concentra su un dato: la compenetrazione dell'ambiente con la figura; ma questa ricerca, invece di portare Boccioni nella dimensione impressionistica della sensazione, scatena incubi o ricordi ancor più remoti. La compenetrazione dei corpi e delle luci, il rimescolio della materia e degli elementi figurativi, alla ricerca di un'esaltante e corale vibrazione, l'energia allo stato puro o incandescente infine, sono, o si risolvono, in altrettante immagini archetipiche del caos e dell'origine: per bisogno di radici, e per una forma di profondo compenso. Non a caso domina infatti nei dipinti e nelle sculture del 1912 il tema della madre, e consapevol-



P. Picasso, *Mandoliniste*, 1911. Basilea, collezione Beyeler.

DYNAMISM OR DYNAMITE? MORE FUTURISTIC PUZZLES.



Durante l'esposizione a Londra nel 1914 alle Doré Galleries la rivista "The Sketch" del 29 aprile pubblica *Materia* nella versione attuale in un accrochage futurista (Archivio Mattioli, Milano): la didascalia confonde il dipinto con *Dinamismo di un foot-baller*.

mente Boccioni intitola uno di questi ritratti, il più tumultuoso, *Materia*. *Mater-materia*, secondo il classico bisticcio; la madre, con le enormi mani incrociate in primo piano, come incumbenti sull'osservatore, delimita e sottolinea il proprio grembo, da cui s'origina, come da un caos appunto, o materia prima, il vortice della luce e dell'energia, la spirale del dentro e del fuori, che è poi l'invenzione formale risolutiva, cui si attengono tutte le sculture" (Calvesi-Coen, 1983, p. 102).

Ester Coen (*Boccioni - A Retrospective*, catalogo, New York, 1988-1989, p. 138) nota come *Materia* rappresenti il momento di piena realizzazione delle idee di Boccioni sulla compenetrazione dei piani, sottolineando la straordinaria complessità della tecnica, basata sulla combinazione di metodi pittorici e stili diversi. Rileva inoltre come le figure del cavallo e dell'uomo che cammina costituiscano i punti di partenza di successive elaborazioni, sia pittoriche sia plastiche.

Vale la pena di insistere in questa sede su alcuni aspetti iconografici fin qui non sufficientemente sviluppati. Si è già detto come *Materia* sia stata preparata sulla base del disegno fino a oggi riconosciuto come studio per *Costruzione orizzontale*, presente in questa mostra. Il motivo centrale della madre con le mani intrecciate in grembo è già svolto da Boccioni in *La madre*, 1912, della Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi di Piacenza. Tale impostazione era già presente, benché la figura fosse di tre quarti, nel pastello *La madre* datato "Padova Dicembre 1906" e sarebbe ritornata in altre figure femminili. Il passaggio a una posizione frontale — come in *Materia* — potrebbe essere stato stimolato dalla conoscenza di Cézanne: diretta (primo viaggio a Parigi nel 1906) o mediata (attraverso riproduzioni).

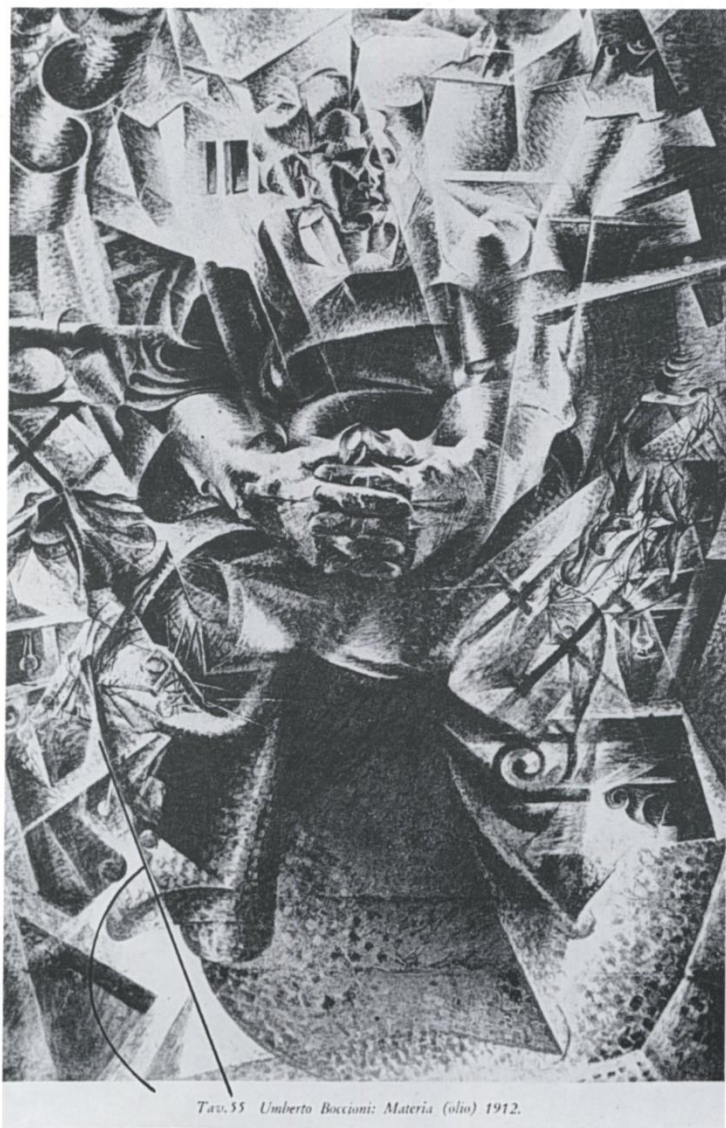
In ogni caso, nel 1908, era stato pubblicato in "Vita d'Arte" il primo saggio italiano sull'opera di Cézanne: era di Ardengo Soffici, illustrato con sette opere tra le quali *Madame Cézanne à la jupe rayée*, 1878-1880. È lo stesso impianto, con la stessa circolarità delle braccia, che Boccioni utilizza in *Materia*, dove l'arco del paesaggio urbano intorno alla testa sembra sostituire quello dello schienale della poltrona (mentre la posizione delle dita coincide con quella adottata da Boccioni in *La madre* della Ricci Oddi).

Al modello cézanniano si aggiunge quello cubista, in particolare picassiano. Oltre ai rapporti di *Materia* con il *Portrait de Da-*

niel-Henry Kahnweiler del 1910 (per i quali si rimanda al testo, in questo catalogo, di Marisa Dalai), altri interessanti punti di contatto si colgono in *Mandoliniste* del 1911 (collezione Beyeler, Basilea): in primo luogo quegli elementi orizzontali di passamaneria che si innestano nella figura tra i gomiti e le spalle, proprio come in *Mate-*

ria. Quanto all'effetto di distorsione fortemente aggettante delle mani della madre, esso sembra avere un preciso e puntuale precedente iconografico nell'*Autoritratto* del Parmigianino al Kunsthistorisches Museum di Vienna, come propone in questa sede il saggio di Marisa Dalai. La complessità pittorica, stilistica, compo-

sitiva e simbolica della madre-materia di Boccioni trova dunque rispondenza, in conclusione, anche nell'estrema complessità del percorso iconografico seguito dall'artista, che lo porta a una originale contaminazione-sovrapposizione-rielaborazione di modelli iconografici diversi e di epoche diverse.



Tav. 35 Umberto Boccioni: *Materia* (olio) 1912.



UMBERTO BOCCIONI. *matière*, 1912. huile sur toile, 225 x 150 cm. Coll. Gianni Mattioli, Milan. (Figure sur la liste de la deuxième série de peintures futuristes exposées à Rome et à Rotterdam).

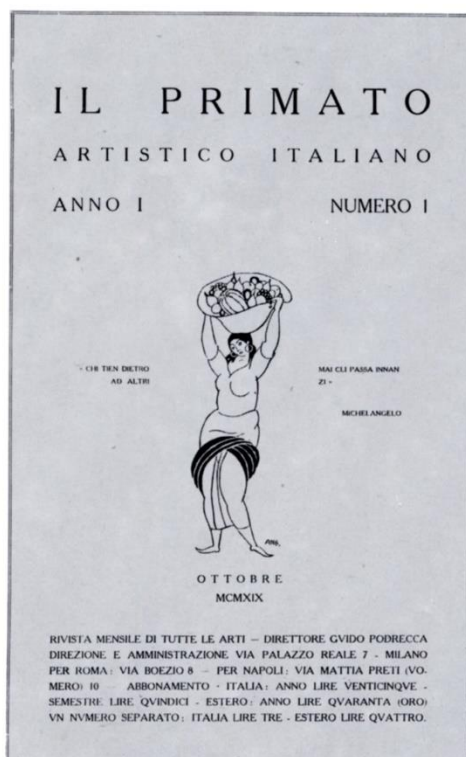
Due riproduzioni di *Materia* ancora nel primo stato appaiono nel 1950: in *Pittura scultura d'avanguardia (1890-1950) in Italia* di Carrieri e, a destra, nel numero di "Cahiers d'Art" che Zervos dedica all'arte italiana. Le fotografie mostrano il dipinto come è stato esposto nel 1913 al Ridotto del Teatro Costanzi a Roma. L'intervento grafico evidenzia la principale modifica apportata da Boccioni per raggiungere una maggiore integrazione tra la figura della madre e l'ambiente.

28. *Studio per "Testa + casa + luce"*, 1912.
Carboncino e acquarello su carta, cm 61 × 48,8.
Milano, Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco.

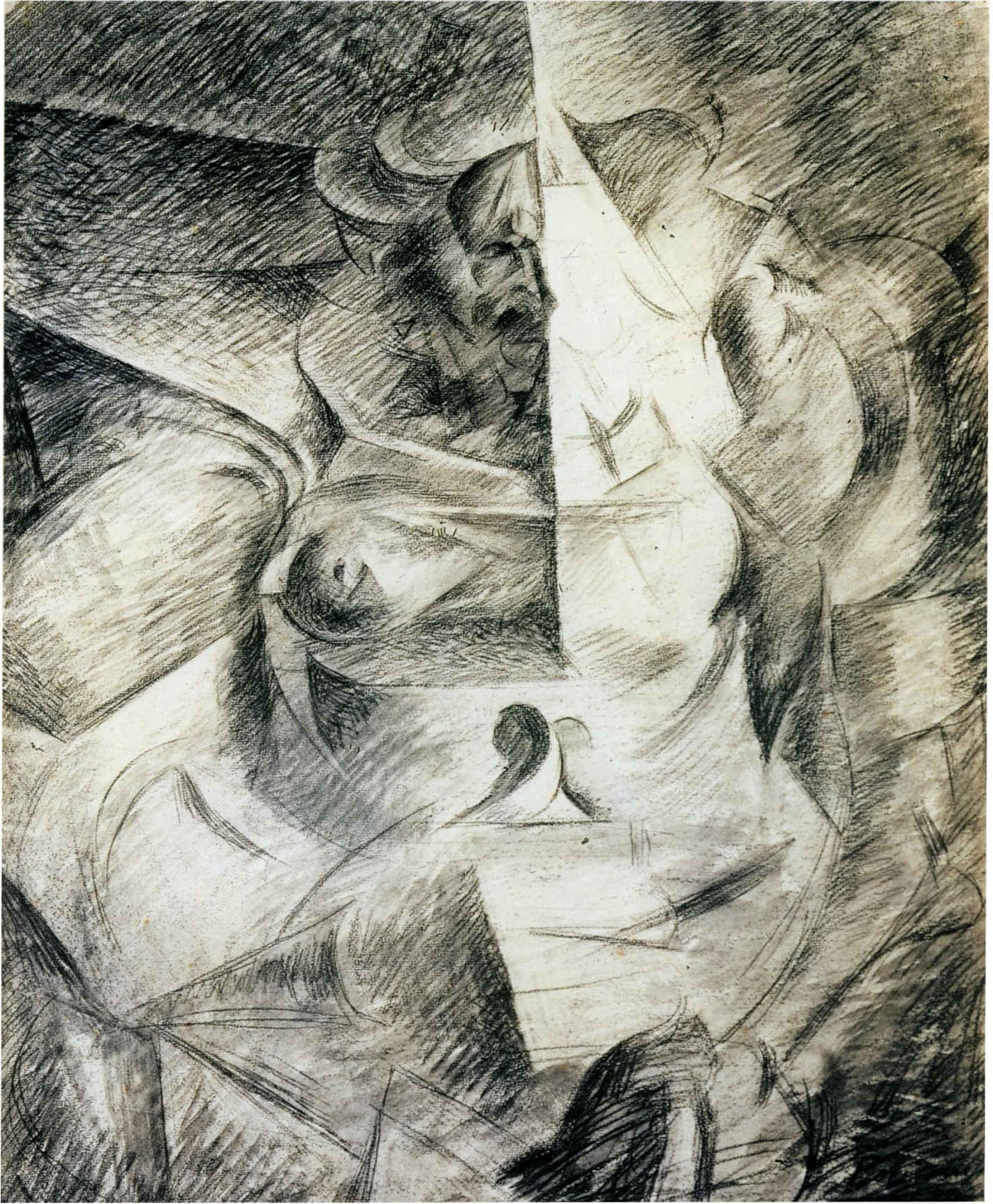
Studio per "Testa + casa + luce" è un punto d'appoggio importante per cercare di stabilire una corretta successione tra *Materia*, *Costruzione orizzontale* e la scultura *Testa + casa + luce*, opere incentrate sulla stessa figura della madre. La nostra ipotesi è che *Materia* sia il punto di partenza: anzitutto perché presenta due importanti elementi simbolici che nelle altre opere cadono, il cavallo e l'uomo che cammina. *Materia* è, in altri termini, l'opera che conclude un ciclo, assommando i principali motivi iconografici svolti da Boccioni fino a quella data, e che ne apre uno nuovo, in cui gli stessi motivi vengono trattati singolarmente. Al di là di tali considerazioni di carattere generale (in questa sede approfondite nel testo di Negri), ci sono più precisi elementi che suggeriscono la seguente successione: *Materia*, *Costruzione orizzontale*, *Studio per "Testa + casa + luce"* e *Testa + casa + luce*. In *Materia* troviamo tutti gli elementi presenti nelle altre opere: alcuni di essi mostrano però piccole differenze. La strada che, a sinistra, si connette alla spalla della madre, entra in essa con un taglio netto, con fasci di luce che le si sovrappongono; inoltre le case sopra la testa sono due, nettamente distinte. Tali elementi sono diversamente risolti in *Costruzione orizzontale*: la strada entra nella spalla con una tendenza all'arrotondamento che si fa più accentuata nello studio e nella scultura; analogamente viene ripresa nelle due opere l'unica casa inserita al centro della testa, che compare in *Costruzione orizzontale* (del resto, anche l'andamento delle linee del tetto è contrario a quello che si vede in *Materia*). Queste considerazioni distinguono e isolano *Materia* dalle altre tre opere. Passando al confronto tra *Costruzione orizzontale* e *Studio per "Testa + casa + luce"*, il dettaglio del seno scoperto indica un'ulteriore elaborazione del motivo, stabilendo una priorità di *Costruzione orizzontale* sul disegno. In quest'ultimo, infine, la netta caduta verti-

cale del fascio di luce sui pollici uniti è un altro preciso motivo di differenziazione dei due oli.
A titolo di curiosità si può notare che nell'elaborazione del motivo delle mani intrecciate Boccioni sembra non preoccuparsi mai di contare le dita della madre: che sono otto in *Materia*, sette in *Costruzione orizzontale* e limitate a giganteschi pollici e indici nella scultura, secondo un progressivo processo di riduzione corrispondente a un assoluto disinteresse per la somiglianza naturalistica.

In questa stessa sede Rosci avanza l'ipotesi che il foglio in considerazione sia stato presentato già nel 1913 a Parigi nella mostra di scultura alla Galerie La Boétie, identificandolo in catalogo con il n. 16 dell'elenco dei "Disegni", unico esempio in cui si manifesta l'idea boccioniana: "Je veux donner la fusion d'une tête avec son ambiance." Successivamente l'opera sarebbe stata esposta anche nelle rassegne di Roma e Firenze tra il 1913 e il 1914, da Sprovieri e da Gonnelli.



Sul primo numero della rivista "Il Primato Artistico Italiano" dell'ottobre 1919 viene pubblicato un articolo di Marinetti illustrato da un disegno che, sebbene venga indicato con il titolo *Studio per il quadro "Materia"*, riteniamo si tratti invece di una china per la scultura *Testa + casa + luce*: si vedano l'innesto curvato della strada sulla spalla della figura e l'inserzione a spigolo della casa sulla testa.



30. *Dimensioni astratte*, 1912.
 Olio e tempera su tela, cm 59,5 × 60.
 Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea.



P. Picasso, *Tête de femme (Fernande) - étude*, 1909. Chicago, The Art Institute of Chicago.



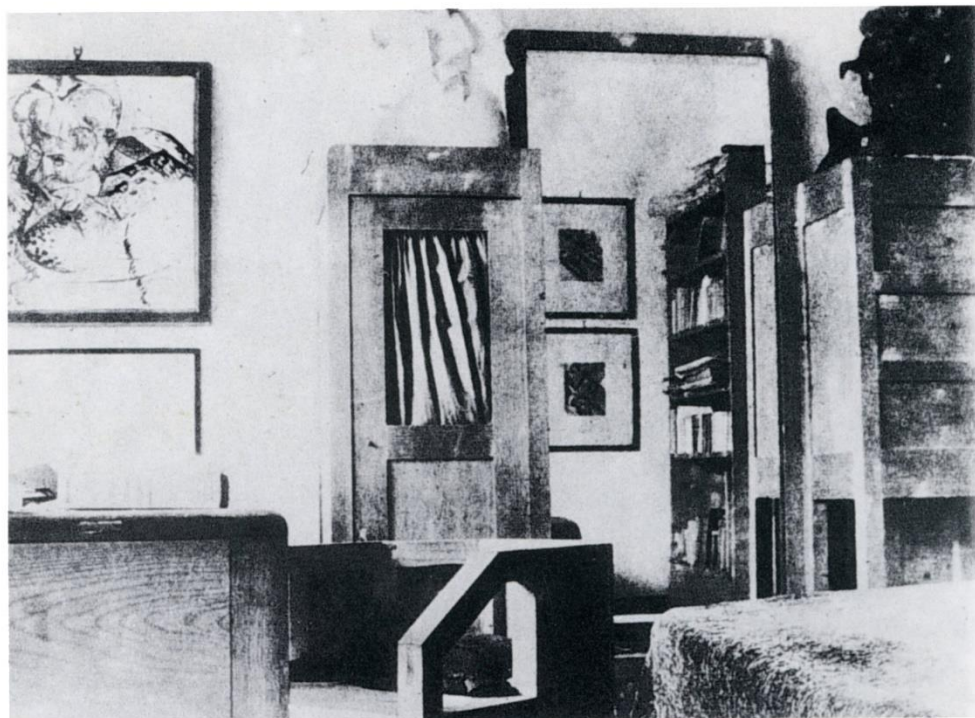
U. Boccioni, *Antigratzioso*, 1912. Collezione privata. Già proprietà Sarfatti, Milano. Esposto nel febbraio 1913 alla "Prima esposizione pittura futurista", Roma, Ridotto del Teatro Costanzi.

In una fotografia dello studio milanese di Boccioni, ai bastioni di Porta Romana 35, compare appeso a una parete il dipinto *Dimensioni astratte*. Il fatto che il quadro sia incorniciato indica che l'artista lo considerava finito, nonostante ampie zone di tela non dipinta e trattata soltanto con la preparazione di base possano far pensare a un'opera incompiuta. Inoltre, come suggerisce Ester Coen, la sua esposizione nel 1913 alla mostra nel foyer del Teatro Costanzi a Roma sottolinea l'importanza che Boccioni gli attribuiva.

Il soggetto è ancora, con tutta probabilità, la madre: qui l'idea di Boccioni è quella di isolare la testa e il busto rispetto all'olio *Antigratzioso* dello stesso anno. D'altra parte anche il disinteresse per la compenetrazione dei piani, tra figura e ambiente, sosterebbe tale ipotesi: su questa base *Dimensioni astratte* potrebbe costituire il

punto di passaggio tra l'olio *Antigratzioso* e l'omonima scultura (la sommaria esecuzione degli spazi intorno alla figura confermerebbe la volontà dell'artista di concentrarsi esclusivamente sulla testa, senza disperdersi verso elementi secondari).

La ricerca dell'effetto plastico ottenuto con larghe tacche di colore – non più ormai la pennellata divisionista di matrice previatiana – si ricollega a modi di stesura cromatica sviluppati in questo stesso giro di anni sia da Picasso sia da Braque. La testa della madre in *Dimensioni astratte* presenta tagli analoghi a quelli che si riscontrano in lavori picassiani del 1909: dallo studio per il bronzo *Tête de femme (Fernande)* alla *Femme en vert* dello Stedelijk van Abbemuseum di Eindhoven; il trattamento del colore a larghe tacche si ritrova soprattutto in Braque.



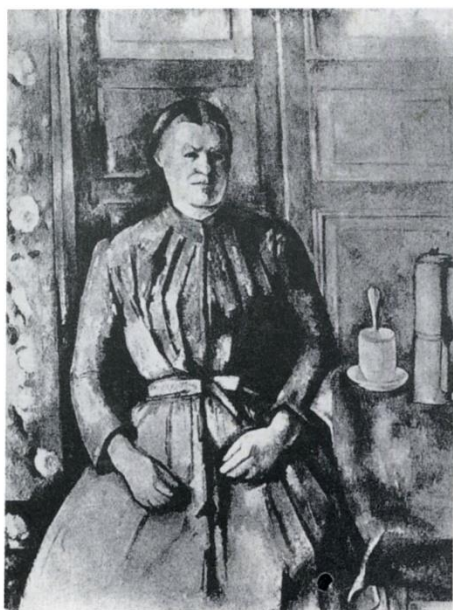
Il dipinto alle pareti della casa-studio ai bastioni di Porta Romana 35, in una fotografia del 1913 ca. (Archivio Pollini, Verona).



31. *Interno con due figure femminili*, 1915.

Acquarello, tempera, inchiostro, e matite colorate su carta, cm 65,6 × 47,8.
Milano, Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco.

Il tema della figura in un interno ritorna qui interpretato in chiave cézanniana. La figura in primo piano è la madre, come sempre collocata in una posizione centrale: non ha le mani intrecciate, come in *Materia*, ma atteggiata in un modo che può ricordare *La femme à la cafetière* di Cézanne (anche la presenza del tavolo alla sinistra della figura è un elemento condiviso dall'acquarello di Boccioni). La figura arretrata, probabilmente la sorella, è più sommariamente delineata: si direbbe una ripresa dello *Studio di figura femminile* del 1911, svolta però attraverso un trattamento sintetico e geometrizzante, a sua volta di derivazione cézanniana. D'altra parte questo acquarello risulta essere un ripensamento, in forma diversa, al di là dell'impostazione iconografica, dell'olio appena



P. Cézanne, *La femme à la cafetière*, 1890. Parigi, collezione privata.

precedente *Le due amiche*, databile tra il 1914 e il 1915.

Il foglio raccoglie altri elementi tipici della ricerca boccioniana: la finestra, per esempio, e ciò che essa rappresenta in relazione al problema del rapporto interno-esterno. Bisogna notare comunque che il brano di paesaggio che si vede al di là dei vetri non è più il paesaggio urbano interpretato futuristicamente come luogo esemplare di modernità e dinamismo, ma una visione quieta, coerente con la fase di ripensamento, anche teorico, di Boccioni. Permane, in ogni caso, l'idea della compenetrazione dei piani e dei volumi, particolarmente evidente nell'inserzione di bande verticali (gli stipiti della finestra, delle ten-



U. Boccioni, *Studio di figura femminile*, 1911. Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea (dono Carlo Stettenheimer, 1933).

de, gli spigoli delle pareti?) sulle teste delle due donne.

La struttura di questo acquarello rimanda ancora puntualmente alle idee elaborate dall'artista nell'undicesimo capitolo di *Pittura scultura futuriste*: "il quadrato di una finestra aperta diviene un *corpo irregolare variabile* in cui i corpi, che vivono all'esterno, all'orizzonte si inseriscono attraverso un *corpo conduttore* (atmosfera) che penetra nella stanza con una forma che la potenzialità delle forme dei corpi che vivono all'esterno gli hanno impresso. Così abbiamo un meraviglioso spettacolo di influenze tra le linee-forze degli oggetti e le linee-forze della finestra, tra le quali si insinua con gradazioni di densità, di impeti e di scorci il corpo-conduttore dell'atmosfera."



U. Boccioni, *Le due amiche*, 1914-1915. Roma, Assitalia. Già proprietà Ruberl, Francoforte.

