

I gessi di Boccioni e le successive traduzioni in bronzo¹

Zeno Birolli e Marina Pugliese

I. I gessi di Boccioni a São Paulo

Fissato il soggetto: i gessi di São Paulo conservati nei depositi del MAC-USP, Museu de Arte Contemporânea Universidade de São Paulo, è indispensabile ritornare sul posto e verificare il loro stato di conservazione. Tale è la fragilità della loro materia, tanto più con la storia travagliata che le accompagna fin dall'inizio.

Sviluppo di una bottiglia nello spazio, 1912 (Fig. 1).

Forme uniche della continuità nello spazio, 1913 (Fig. 2).

L'una e l'altra hanno semplicemente resistito alla rovina e alla perdita di quasi tutta la scultura di Boccioni, quale si riconosce nelle sale della Galerie La Boétie di Parigi, in occasione della sua mostra, 20 giugno-16 luglio 1913, esposte lo stesso anno a Roma, 6 dicembre 1913-15 gennaio 1914; e quello seguente a Firenze alla Galleria Gonnelli, 9 marzo-aprile 1914. In conclusione con la retrospettiva a Milano alla Galleria Centrale d'Arte del Cova, inaugurata il 28 dicembre 1916. L'atto finale di distruzione² concluse una ben poco esaltante vicenda di sinecura e di scarsa attenzione anche da parte di coloro con i quali l'artista aveva condiviso l'avventura futurista.

Di quelle due opere se ne ottennero dapprima due fusioni per decisione di Marinetti. Un preciso riferimento si trova nella prima delle due lettere scritte da Benedetta Marinetti a Francisco Matarazzo, detto Cicillo, in data "giugno 1952"³. Si danno assicurazioni in tal senso, circa il numero delle copie esistenti,

1 Si ringraziano: Maria Cristina Bandera, Silvia Benassai e Andrei Bliznikov della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi di Firenze, Lysbeth Rebolo Gonçalves, Ana Magalhães e Maria Cristina Cabral del MAC-USP, São Paulo, Anna Carboncini e Eugenia Gorini Esmeraldo dell'Istituto Lina Bo e P.M. Bardi, Sao Paulo, Vanessa Beatriz Bortolucce, Carmen Bérnardez, Silvia Berselli, Vanessa Bertolucce, Silvia Bignami, Angelo Calmarini, Alessandro Della Latta, Alessandro Del Puppo, Ilaria De Palma, Barbara Ferriani, Raoul Malagoli, David Moretti, Alessandro Oldani, Silvia Paoli, Iolanda Ratti, Paolo Rusconi, Luciana Tozzi, Dionigi Tresoldi, Francesca Valli, Fabio Vittucci.

Nota bene: del testo comune i paragrafi *I gessi di Boccioni a Sao Paulo* e *Tempi e sculture* sono dovuti a Zeno Birolli, mentre *I bronzi di Milano* e *Materia e colore* sono dovuti a Marina Pugliese.

2 SANSONE, L. "Le sculture in gesso di Umberto Boccioni. Storia e documenti inediti". In: *Quaderni del Castello Sforzesco di Milano*, n.3, 2005.

3 Le due lettere spedite da Roma e datate giugno 1952 (2 fogli mss.) e 6 luglio 1952 (un foglio ms). A firma Benedetta Marinetti e indirizzate a Francisco Matarazzo Sobrinho, sono conservate presso la Seção de Documentação e Catalogação do MAC-USP, São Paulo, Brasile.

nonché il prezzo richiesto. La primitiva offerta includeva anche il gesso patinato dell'*Antigrazioso*. Offerta che nella lettera successiva di luglio è lasciata cadere. La trattativa partiva da lontano, e comunque si inquadra nella storia di quel periodo e nei rapporti molto stretti fra Europa, in particolare Italia e Brasile, l'Argentina e lo stesso Nord America. Si viene così a sapere che le due sculture erano state offerte a P.M. Bardi per il Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Le lettere⁴, conservate all'Istituto Lina Bo e P.M. Bardi di São Paulo, sono scritte da Francesco Monotti, stretto collaboratore del Bardi a Roma e allora responsabile dello Studio d'Arte Palma. Da esse si viene a sapere del contatto tra Bardi e Benedetta Marinetti, ma sopra tutto della visita di Assis Chateaubriand, fondatore del MASP, a Roma in casa Marinetti con il proposito, è assai probabile, di vedere i tre gessi. Chateaubriand le era familiare fin dal loro viaggio in Brasile nel 1926. La cifra richiesta per le tre sculture ammontava complessivamente a quattro milione di lire, una somma definita non esosa nelle lettere di Monotti. Ma si insiste sul fatto che Benedetta vorrebbe vederle assieme in un grande museo, e d'altra parte lei ha una grande premura di concludere la trattativa. A un certo punto interviene il Ministero dell'Educazione che definisce l'acquisto dell'*Antigrazioso* per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma; e Cicillo Matarazzo che provvede all'acquisto della *Bottiglia* e delle *Forme uniche*. Si può credere che nell'indecisione di Chateaubriand, forse poco convinto dell'acquisto, Bardi stesso abbia suggerito a Cicillo il suo intervento. Conoscendo l'interesse del Bardi per l'opera di Boccioni si può credere che lui stesso avesse tracciato una linea ideale di acquisti per il MASP, dall'antico a Cézanne, agli Impressionisti, al primo Picasso; ossia alla modernità, fermandosi alle soglie dell'avanguardia.

I due gessi di São Paulo arrivarono a destinazione nell'autunno del 1952, assieme ad alcuni quadri italiani acquistati alla Biennale di Venezia, secondo le istruzioni date al rappresentante di Cicillo in Italia, come recita il promemoria da lui inviato in data 5 agosto 1952⁵. Entrati nella collezione dell'antico Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), dal 1963 vengono destinati all'Università di São Paulo, che fonda il Museu de Arte Contemporânea (MAC USP, per ricevere la collezione dell'antico MAM, trasferite all'università), secondo un progetto di larghe vedute, che accomunava l'insegnamento della cultura artistica alla esperienza delle opere. Alla luce del grande fermento artistico e culturale, che attraversa allora il Brasile, con il movimento concretista. Non è casuale che venisse allestita quell'anno una mostra dedicata al Futurismo in occasione della II Bienal de São Paulo⁶. In tale sede vennero presentati i due bronzi delle collezioni pubbliche milanesi.

4 Archivio dell'Istituto Lina Bo e P.M. Bardi, a São Paulo. Nella prima lettera del novembre 1951 Monotti dice che Benedetta ha dato a Chateaubriand il numero di "Cahiers d'Art - Un demi-siècle d'art italienne", 1, 1950, contenente le riproduzioni delle tre opere. Monotti aggiunge: "Trattasi, come tu meglio di tutti sai, di sculture di grande valore artistico e storico. Per di più questi originali in gesso sono decisamente più belli e precisi delle poche copie in bronzo che ne sono state tratte". La seconda lettera è del 6 dicembre 1951, indirizzata al Prof. Bardi, rua Traipu 1231. Nella terza, del 28 dicembre si avvisa della nuova richiesta di acquisto giunta a Benedetta da São Paulo. L'ultima, più breve, del 4 gennaio 1952, indirizzata al Museo, rua 7 de Abril 230, São Paulo.

5 Estrato da carta enviada ao Sr. Matarazzo por Renato Pacileo em data 5-8-1952 (2 fogli dattiloscritti), conservati presso la Seção de Documentação e Conservação do MAC-USP, São Paulo, Brasile.

6 Catalogo *Futuristas e Artistas Italianos de Hoje na Segunda Bienal de São Paulo, Brasil, 1952*. Presentazione di R. Palucchini. Tra le opere di Boccioni esposte, oltre agli *Stati d'animo* e a *Materia*, le tre sculture delle *Forme uniche*, della *Bottiglia* e dell'*Antigrazioso*. La mostra era stata organizzata e curata dalla Biennale di Venezia.

Era indispensabile rivedere i due gessi, che nel frattempo erano stati esposti alla mostra dedicata al Futurismo in Palazzo Grassi a Venezia⁷, guardarli concretamente, per avere conferma del loro valore di documento, ancora prima del loro significato artistico. Questo è avvenuto in due tempi, con osservazioni rivolte soprattutto alle *Forme uniche*, che in Italia erano apparse in un aspetto di integrità aderente alla materia della scultura, a cui Boccioni aveva dato quella levigatezza plastica di superficie continua, così appropriata alla espressione del soggetto. Dato che si riscontra nelle fotografie originali e nella fusione in bronzo di Milano. Oggi la stessa opera si presenta rivestita da una patina resinosa, più simile a una pellicola vinilica color reseda. Il valore dinamico del corpo nel suo slancio ora è avvilito e più di incitare assorbe, spegnendo il movimento.

In realtà l'attuale abito delle *Forme uniche* è il risultato di un intervento di restauro, affidato a uno scultore locale, perché rimediasse a un grave incidente toccato all'opera. Ma anche ad altri inconvenienti successivi. Questo dopo che il MAC nel '72 aveva provveduto a eseguire una fusione, per uno scambio Boccioni/Moore con la Tate Gallery⁸. Dall'esame visivo si è rilevato che la zona anteriore portante delle gambe e altre ampie aree della figura sono state integrate, o addirittura ricostruite sulla base del bronzo precedente. Tutto ciò non toglie al gesso originario il valore di documento e di insostituibile richiamo. Ulteriori osservazioni estese anche allo *Sviluppo di una bottiglia* hanno dato risposte e conferme molto elementari e probanti, attraverso gli stessi dettagli e confronti.

II. I bronzi di Milano

Forme uniche della continuità nello spazio 1913 (Fig. 3).

Alla mostra commemorativa di Boccioni inaugurata il 14 giugno 1933 al Castello Sforzesco, *Forme uniche della continuità nello spazio*, di proprietà di Filippo Tommaso Marinetti, viene esposta nella prima traduzione in bronzo realizzata e posta su un piedistallo ligneo con due piccole basi sotto i piedi.⁹

La prima versione in bronzo infatti non riporta la base unica su cui, nell'originale in gesso, sono inseriti i due parallelepipedi di appoggio.

A seguito del trionfo della mostra e delle onoranze nazionali dedicate a Boccioni, Marinetti decide di cedere al Comune di Milano il bronzo, da lui indicato nei documenti come *Linea unica della continuità nello spazio* al prezzo di fusione ovvero 8000 lire e il 23 novembre dello stesso anno scrive una lettera al Podestà Visconti in cui conferma tale volontà, "rimanendo inteso che di detta scultura esisteranno solo 4 esemplari destinati a Milano, a Roma, alla città

7 CAT. EXP. *Futurismo & Futurismi*, Palazzo Grassi, Venezia. Milano: ed. Bompiani, 1986, pp 132 e 126.

8 Una prima fusione era stata fatta per l'antico MAM, già nel 1960.

9 Vedi l'elenco delle opere nella cartella Dono Stettenheimer conservata presso la Direzione delle Raccolte Artistiche, Castello Sforzesco Milano; ROVATI, F. "La mostra di Boccioni del 1933". In: *ACME Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, Volume LIV - Fascicolo III - Settembre-Dicembre 2001, p. 312.

natale di Boccioni, Reggio Calabria e a me".¹⁰

Negli atti amministrativi d'acquisto il Soprintendente capo delle collezioni artistiche milanesi, Giorgio Nicodemi, sottolinea come le sculture di Boccioni siano diventate rarissime e come "questa, di cui S.E. Marinetti possiede l'originale, è certamente la più notevole che sia rimasta".¹¹

L'opera del Museo del Novecento è una fusione patinata scura con timbro di fonderia, data da Benedetta Marinetti in più documenti al 1931¹² ma presumibilmente realizzata non molto prima della grande mostra se, come si evince dai documenti prodotti nella letteratura più recente sul tema, il 13 dicembre 1933 la Fonderia Chiurazzi richiede a Marinetti il pagamento delle "spese sostenute per la prima copia del Boccioni in 2300 L- restando il calco di sua proprietà per le copie successive".¹³

E' interessante notare come secondo l'offerta di Marinetti, la cifra pagata dal Comune di Milano

(L 8000) andrebbe a coprire le sole spese di fusione mentre, a fronte del saldo richiesto dalla Fonderia Chiurazzi, il Comune abbia in effetti pagato l'equivalente di tutte le quattro traduzioni che Marinetti dichiarava di voler fare eseguire.

Nel 2003, in occasione di una delle tante abboracciate mostre sul Futurismo, la scultura subisce un forte danno accidentale. Viene quindi inviata all'Istituto Superiore Centrale del Restauro di Roma, dove è sottoposta a esami diagnostici grazie a cui si scopre che sebbene sia sempre stata indicata come bronzo in realtà si tratti di una fusione di più parti saldate insieme in ottone ramato (lega quaternaria composta da Rame come elemento maggioritario e da Zinco, Stagno e Piombo come alliganti).¹⁴

Nella fattura di saldo della prima fusione (per L 2000) datata 7 marzo 1934 la fonderia menziona "la lavorazione di altre due copie di *Forme Uniche della continuità nello spazio* come da intesa verbale".¹⁵ Delle due traduzioni del 1934 una parrebbe essere quella indicata come bronzo (presumibilmente in ottone levigato e non patinato) e priva di timbro di fonderia, acquistata nel 1948 dal Moma (da loro indicata come traduzione del 1931, secondo le indicazioni di Benedetta Marinetti).

10 Segreteria generale, Protocollo n° 3715 del 2/12/1933, Archivio Civico di Milano, Milano..

11 Atti del Comune di Milano, Protocollo Generale n° 205725 del 4/12/1933, Archivio Civico di Milano, Milano .

12 Lettera del giugno 1952 (2 fogli mss.) e 6 luglio 1952 (un foglio ms) di Benedetta Marinetti a Francisco Matarazzo Sobrinho, Seção de Documentação e Catalogação do MACUSP. Vedi anche foglio dattiloscritto e completato a mano, datato 3/2/1985 da Barnett Malbin in relazione alle dichiarazioni di Benedetta Marinetti, *The Papers of Lydia Winston Malbin Sculpture*, Acc. Series II, Box 18, Folder 173, Yale University.

13 SANSONE, L. Op.cit, p. 81. Nel testo non viene però citata la provenienza del documento.

14 V. Basilissi (a c. di), *Indagine visiva e relazione tecnica di Forme uniche della continuità nello spazio*, Roma 10/5/2005, n° prot. ICR 2180/34.12.02

15 Nella lettera si menziona anche la traduzione di un piccolo modello di fontana (presumibilmente la bottiglia come già ipotizzato da Luigi Sansone). Non si cita la provenienza del documento. SANSONE, op. cit., p. 82.

Benedetta Marinetti, ereditato il gesso alla morte del marito, nel 1949 fa eseguire due esemplari in bronzo con la base unica alla Fonderia Nicci di Roma, uno venduto ai Winston Malbin (ora al Metropolitan) e uno per Paolo Marinotti da cui la Galleria La Medusa fa eseguire nel 1972 svariate altre copie in bronzo, tra cui quella acquistata dal gallerista Sidney Janis.

Nel 1952 il gesso viene ceduto a Francisco Matarazzo che l'anno dopo lo dona al Museo di S. Paolo dove viene nuovamente tradotto in bronzo, nel 1960. Ancora, nel 1972 la Tate fa eseguire un ulteriore bronzo dal gesso di S. Paolo.

A prescindere dalle ovvie considerazioni sui costi già allora proibitivi delle traduzioni in bronzo, Boccioni in vita, se pure sollecitato da Apollinaire, non ha mai fatto tradurre nulla, scagliandosi contro la “nobiltà tutta letteraria del bronzo e del marmo”.

Qui preme semplicemente sottolineare due dati. Il primo riguarda il concetto stesso di traduzione e il fatto che, come avviene anche in linguistica, la traduzione porta a spostamenti semantici lievi o meno lievi rispetto all'idea originale e a cosa significhi questo in assenza dell'autore.

Il secondo riguarda i meccanismi del mondo dell'arte, che dal business delle traduzioni a quello delle esposizioni, portano ad uno sfruttamento intensivo delle risorse.

Sviluppo di una bottiglia nello spazio [fusione 1960] (Fig. 4).

Tra le opere prese in carico dalle Raccolte Artistiche di Milano il 5 dicembre 1934, a seguito della importante donazione del torinese Ausonio Canavese di opere futuriste e in particolare di Boccioni, risulta anche la scultura in gesso “Linee e forza di una bottiglia”. Sul registro di carico al gesso non è attribuito nessun numero di inventario e tra le note vi si trova l'indicazione “fusa in bronzo dalla ditta Battaglia con la spesa di L 500, a carico comunale”.¹⁶ In un secondo momento questo bronzo è inserito sul registro di carico indicato come “La Bottiglia” e descritto come “Esperienza plastica di vari piani d'intersezione tra di loro per dare l'impressione di una bottiglia”, e quindi inventariato e indicato erroneamente come “Acquisto 1935”.¹⁷

Il bronzo non ha timbro di fonderia, mentre del gesso, dopo la traduzione non si ha più traccia.

Nessuno dei documenti menziona la presenza di colore, patinatura o policromia sul gesso¹⁸.

La perdita della versione in gesso non è attribuibile ad una distrazione se

16 Registro inventariale, n° di Raccolta 2416, Civiche Raccolte Artistiche, Castello Sforzesco, Milano.

17 Registro inventariale, n° di Raccolta 5396, Civiche Raccolte Artistiche, Castello Sforzesco, Milano.

18 Si vedano in proposito oltre ai documenti già citati, Atti 52730 del 31/3/1933. Oggetto: Comm. Quintino Azari offre in acquisto dipinti del pittore Umberto Boccioni, Faldone 72 prot. 496, Archivi del Novecento.

si considera l'importante gipsoteca di opere del XIX e XX secolo della Galleria d'Arte Moderna. Piuttosto, la sparizione del gesso potrebbe essere attribuibile ad una voluta "dimenticanza" da parte del conservatore e/o della fonderia.

III. Materia e colore

Boccioni, che non ha alcuna formazione in materia, si dedica alla scultura in modo immersivo tra il 1912 e il 1914. E' possibile dedurre in parte la tecnica di elaborazione delle opere plastiche analizzando con attenzione il nucleo di foto realizzate nello studio dell'artista nella primavera del 1913.¹⁹ Boccioni elabora i modelli per le sculture in creta, come documentato dalla presenza nel suo studio di grossi quantitativi di terra cruda e di strumenti tipici di questa lavorazione, quali le mirette.

L'artista si fa quindi aiutare da un formatore per la realizzazione di copie in gesso, attività complessa che presuppone conoscenze specifiche. Da una lettera di Amelia Boccioni, risulta che il formatore di fiducia della famiglia fosse Cesare Gariboldi.²⁰

Le opere complesse e di grandi dimensioni venivano realizzate con calchi a tassello come è evidente dalla divisione in blocchi ben leggibile nella foto d'epoca di *Sintesi del dinamismo umano*. L'inserzione degli elementi nei rilievi polimaterici è permessa dalla morbidezza del gesso non ancora del tutto essiccato e quindi dalla creazione di appositi "inviti".

Mentre gli studi recenti hanno in parte risolto l'enigma della scomparsa della maggior parte dei gessi di Boccioni e del recupero dello *Sviluppo di una bottiglia nello spazio per il colore*, restava poco chiara quale fosse la differenza tra le due versioni di quest'ultima e perché se l'unica versione superstite era quella colorata in rosso, il gesso di S. Paolo e le traduzioni in bronzo fossero prive di tale colorazione.²¹

In una delle foto scattate nello studio di Boccioni in viale Regina Margherita a Milano nel maggio del 1913, si vede in primo piano il gesso di *Sintesi del dinamismo umano* e, sullo sfondo, collocata su uno scaffale, una versione in gesso bianco dello *Sviluppo di una bottiglia nello spazio*²² (Fig. 5).

Sappiamo dai cataloghi delle mostre del 1913 che di questa piccola scultura, raffigurante una natura morta di matrice cubista composta da un piatto e un

19 GINEX, G. "Boccioni e la fotografia". In: MATTIOLI, L. (org.). *Boccioni pittore scultore futurista*, CAT. EXP., Milano: Skira, 2006.

20 Del formatore in gesso Gariboldi Cesare di Giacomo nato a Milano il 27 giugno 1888 con domicilio via Moscova 39 risulta in Camera di Commercio la ditta Gariboldi e Bertolazzi (industria forme e riproduzioni in gesso n° REA 8493) con denuncia di apertura 12 agosto 1922 e sede in viale Volta 4.

21 Vedi SANSONE, op. cit., pp. 75-112 e SANSONE. "Le sculture in gesso di Umberto Boccioni: Storie e documenti inediti". In: FEIERABEND, V. (org.). *Umberto Boccioni. La rivoluzione della scultura*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2006, pp. 24-63.

22 GINEX, op. cit., p. 146. La didascalia della fig. 122 indica il gesso come *Sviluppo di una bottiglia nello spazio per il colore* prima della patinatura.

bicchieri, esistevano due versioni datate al 1912, una intitolata *Sviluppo di una bottiglia nello spazio per la forma* ed una *Sviluppo di una bottiglia nello spazio per il colore*. Lo stesso tema era stato trattato in un'opera leggermente diversa, esistente in un'unica versione, datata 1913 e intitolata *Forme-forze di una bottiglia*.

Nel maggio-giugno del 1913, in occasione dell'esposizione *Les Peintres et les Sculpteurs Futuristes Italiens* presso il Rotterdamische Kunstring di Rotterdam, Boccioni espone due sculture, *Compenetrazione di testa, finestra e luce* (ovvero *Testa + casa+ luce*) e *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* ma senza specifiche in merito a quale delle due versioni e senza riproduzioni fotografiche.

Dal 20 giugno al 16 luglio 1913, presso la Galerie La Boétie viene quindi allestita la 1ere Exposition de Sculpture Futuriste du peintre et sculpteur futuriste Boccioni.

L'artista preparava da mesi questa mostra elaborando appositamente per l'occasione il ciclo di sculture di grosse dimensioni sul tema del dinamismo del corpo umano.

Dall'importante nucleo di foto eseguite durante la mostra alla Galerie La Boétie e recentemente pubblicate con ottima definizione in occasione della mostra *Boccioni Pittore Scultore Futurista*, emerge chiaramente come *Vuoti e pieni astratti di una testa* e la serie dei Dinamismi (ovvero *Sintesi del dinamismo umano*, *Espansione spiraleica di muscoli in velocità*, *Espansione spiraleica di muscoli in movimento* e *Forme uniche della continuità nello spazio*) fossero in gesso bianco mentre *Antigrazioso*, *Testa+casa+luce* e *Fusione di una testa con una finestra* fossero dipinti.²³

Una recensione dell'epoca testimonia poi l'uso di colore giallo in *Testa+casa+luce*:

*"[Boccioni] mostra al pubblico una mezza testa di donna sovrastata da un muro, costituito da pezzi di legno che vogliono indicare che oltre quel muro ci sono un tetto, un cielo, delle nuvole, dei pianeti, delle stelle, ecc. Il raggio di luce è rappresentato da una patina di giallo d'uovo che ricopre l'altra metà della figura. Sul busto una vera rampa di scala, autentica, con del ferro forgiato e un corrimano, definisce l' "ambientazione". Poi i muri riprendono, diventano strade su cui sono poste delle bamboline raffiguranti i passanti. In omaggio ai profani, lo scultore ha incollato delle etichette, sulla sua scultura su cui si possono leggere delle utili informazioni: muri, via, ecc."*²⁴

Non è però facile capire dalle foto, per le sculture dipinte, se si trattasse o meno di stesure omogenee. Dal dettaglio della perduta *Testa+casa+luce* si notano, oltre alla presenza di scritte a normografo, tocchi di colore a sfumare simili a quelli del superstito *Dinamismo di un cavallo in corsa+casamenti* (Fig. 6/7). Mentre *Antigrazioso* sembra, già nelle foto dell'epoca, dipinta integral-

23 G. Ginex, op. cit., pp. 160-162.

24 «La Masque de Fer», *Petites Curiosités*, in: *Le Figaro*, 21 giugno 1913, p.1.

mente sebbene in modo non omogeneo.

Tra il 6 dicembre 1913 e il 15 gennaio 1914, in occasione della Esposizione di Scultura Futurista del pittore e scultore futurista Boccioni negli spazi della Galleria Futurista di Sprovieri a Roma, Boccioni espone le undici sculture mostrate a Parigi a cui aggiunge *Forme umane in movimento*. Nella prefazione al catalogo della mostra Boccioni scrive:

... posso far sfumare la periferia di un insieme scultorio nello spazio colorandone di nero o di grigio gli estremi contorni con gradazione di chiari verso il centro. Così creo un chiaroscuro ausiliare che mi dà un nucleo nell'ambiente atmosferico (primo risultato dell'impressionismo). Questo nucleo serve ad aumentare la forza del nucleo scultorio nel suo ambiente composto di direzioni plastiche (dinamismo).

Quando non giudico necessario servirmi delle colorazioni, trascuro questo mezzo materiale di espansioni o sfumature nello spazio, e lascio vivere le sinuosità, le interruzioni, la corsa di rette e di curve nella direzione suggerita dal moto dei corpi.²⁵

Depero descrive la mostra: "sala tutta bianca – semplicissima disposizione – disegni senza cornici – gessi bianchi e colorati su sostegni avvolti in carta grigia. Boccioni espone con delle geniali e sgargianti plastiche".²⁶

Se quindi da una parte è testimoniato l'uso di colori sgargianti, dall'altra Boccioni cerca nel colore un modo per aumentare l'effetto centrifugo della sua opera plastica individuando nel nero e nel grigio la cromia adatta allo scopo.

Nel febbraio del 1914, Boccioni pubblica infatti quello che dopo il *Manifesto Tecnico della Scultura Futurista*, datato aprile 1912, sarà per la plastica il testo teorico di riferimento, *Pittura-Scultura Futuriste (dinamismo plastico)*²⁷. Nel libro vengono riprodotte anche *Forme-forza di una bottiglia* e una foto di *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* in gesso bianco senza indicazioni specifiche circa quale delle due versioni si tratti.²⁸

Nel marzo-aprile del 1914, in occasione della Esposizione di Scultura Futurista del pittore e scultore futurista U. Boccioni presso la Galleria Gonnelli di

25 BOCCIONI, U. Prefazione al catalogo, *Esposizione di Scultura Futurista del pittore e scultore futurista Boccioni*, CAT. EXP. Roma: Tipografia "Patria", dicembre 1914, pp.8-9.

26 F. Depero, *La mostra di Boccioni – Scultura futurista – (breve commento)*, dicembre 1913, Fondo Fortunato Depero manoscritti e corrispondenza, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, pubblicato in MATTIOLI, L. (org.). op. cit., p. 175.

27 BOCCIONI FUTURISTA, "PITTURA SCULTURA FUTURISTE (DINAMISMO PLASTICO)", Edizioni Futuriste di "Poesia", Milano. In una sezione conclusiva di immagini, priva di numeri pagine, indicata come "Scultura. Insiemi plastici. Boccioni", vengono riprodotte nell'ordine: *Testa+casa+luce* e *Fusione di una testa con una finestra* datate 1911, *Sintesi del dinamismo umano*, *Sviluppo di una bottiglia nello spazio (Natura morta)* e *Vuoti e pieni astratti di una testa* datati 1912 e datate 1913 *Forme-forza di una bottiglia (Natura morta)*, *Espansione spirale di muscoli in movimento*, *Muscoli in velocità* (ovvero *Espansione spirale di muscoli in velocità*) nonché *Forme uniche della continuità nello spazio* ripreso dai quattro punti di vista (lato anteriore, lato destro, lato posteriore, lato sinistro).

28 La foto, conservata negli archivi della Fondazione Longhi di Firenze, (Inv. 1250125, Fototeca della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Firenze) pur essendo stata indicata in precedenza come *Sviluppo di una bottiglia nello spazio per il colore*, non presenta iscrizioni o didascalie se non il titolo dell'opera nella versione breve, ovvero senza specifiche riguardanti il colore. Cf. GINEX, op. cit., p. 146.

Firenze l'artista espone entrambe le versioni dello *Sviluppo*.²⁹

Nel 1914, da aprile ad agosto in occasione dell'Exhibition of the Works of the Italian Futurist Painters and Sculptors allestita presso le Doré Galleries di Londra, Boccioni espone uno *Sviluppo di una bottiglia nello spazio (Natura morta)* senza specifiche ma con la riproduzione in catalogo della foto del gesso grezzo. Inoltre il catalogo riporta lo stesso testo pubblicato per la mostra da Sprovieri, in cui si spiega l'uso del colore.

Ancora una volta, l'ultima prima di morire, tra il febbraio del 1915 e il maggio del 1916, Boccioni espone una serie di opere alla Panama Pacific International Exposition di S. Francisco, tra cui uno *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* indicato in catalogo senza specifiche.

Risulta ancora meno facile che per le altre sculture l'identificazione sull'uso del colore nelle *Nature morte*, considerati anche la presenza di possibili interventi di ritocco e manipolazione eseguiti nel tempo sui negativi. In *Forme-forza di una bottiglia* sembrano infatti leggibili dei tocchi di ombreggiatura negli spigoli aperti e nei bordi delle forme.

Cercando poi di chiarire quale fosse la differenza tra le due versioni dello *Sviluppo* e in base a cosa Boccioni scegliesse quale esporre emerge che nelle collettive esponeva solo una versione mentre in occasione delle mostre personali esponeva entrambe le versioni.

Viceversa la riproduzione dell'opera in libri e cataloghi (catalogo mostra Doré Galleries, *Pittura-Scultura Futuriste*) è affidata sempre alla stessa immagine: quella di un gesso bianco con un solo piedistallo, identica all'opera collocata sullo scaffale nello foto dello studio di Boccioni.

Nell'archivio della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi di Firenze sono presenti due diverse foto dello *Sviluppo*, quella che potremmo chiamare "ufficiale", ovvero la versione in gesso grezzo³⁰ e la foto di un'opera diversa, connotata dalla presenza di un doppio piedistallo, in un foglio delle bozze di Longhi, dove sono impaginate foto e riproduzioni di sculture³¹.

Presso il Civico Archivio Fotografico di Milano, collocata tra le lastre delle foto realizzate da Antonio Paoletti nel 1933, si trova la lastra della stessa foto

29 In catalogo sono elencate come *Forme-forze di una bottiglia* e *Sviluppo di una bottiglia nello spazio per la forma* sotto indicate come *Natura morta* a differenza di *Sviluppo di una bottiglia nello spazio per il colore*, priva di ulteriori indicazioni.

30 Inv. 1250125, Fototeca della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Firenze.

31 Inv. 1250130, Fototeca della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Firenze. Anche se i numeri di pagine e immagini non corrispondono si tratta presumibilmente di un foglio di bozza con alcune note dello stesso Longhi per "Scritti giovanili 1922-1922", pubblicato nel 1961 da Sansoni a Firenze.

impaginata da Longhi, di incredibile definizione e nitidezza.³²

Dalla foto si evince come non solo si tratti di una diversa versione dell'opera, con il piedistallo raddoppiato ma anche come le superfici siano dipinte, lucide e sature, completamente differenti dalla materia della versione in gesso grezzo.

Longhi in *Scultura Futurista Boccioni* analizza in modo molto critico le due versioni di *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* parlando di freddezza, di lavoro di dissezione, di un'idea attuata con secchezza e scrive:

Nulla vibra in questa materia liscia lustra.

*Che meraviglia, se non avendo saputo imprimere di mollezza opportuna la sedicente natura morta egli ne abbia cercato - in uno dei due esemplari - un surrogato per mezzo del colore?*³³

Longhi parla per la versione colorata di surrogato, confermandone la natura di tipo derivativo.

Anche dopo la morte dell'artista, in occasione della *Grande Esposizione Boccioni Pittore Scultore Futurista* allestita dal 28 dicembre 1916 al 14 gennaio 1917 alla Galleria Centrale d'Arte di Palazzo Cova a Milano viene pubblicata in catalogo la versione in gesso ovvero lo *Sviluppo di una bottiglia nello spazio per la forma*, sebbene erroneamente con la didascalia di *Forme-Forza di una bottiglia*.³⁴

E' quindi interessante riflettere su come Boccioni stesso, nella decisione di privilegiare la foto dello *Sviluppo di una bottiglia nello spazio per la forma*, abbia pre-determinato il destino della scultura. Questo dato, unitamente forse alla perplessità espressa da Longhi circa l'uso del colore, fanno sì che nonostante la bottiglia, distrutta insieme a varie altre sculture di Boccioni, venga recuperata tra i frammenti proprio in virtù del colore rosso, venga patinata e tradotta in bronzo.

Anche Amelia Boccioni, contattata da Azari per ricevere uno dei nuovi calchi in gesso della bottiglia recuperata sostiene, in una lettera dell'otto novembre 1928, di volere la versione bianca della bottiglia e non quella rossissima³⁵.

Del resto, nella pratica dell'esecuzione di copie, la coloritura rappresentava

32 *Elenco delle negative di fotografie del Castello e dei Musei, eseguite dal fotografo Antonio Paoletti (via Pantano 3) e da lui custodite per conto dei musei, lastra B 3965, Civico Archivio Fotografico, Castello Sforzesco, Milano. La lastra conservata al Civico Archivio Fotografico sembra in effetti identica alla foto presente nella bozza di Longhi. Facendo però parte del nucleo di opere realizzate da Antonio Paoletti, presumibilmente in occasione della mostra "Boccioni" del 1933, potrebbe forse essere un internegativo del negativo originale. Sulle lastre della mostra "Boccioni" del 1933 vedi F. Rovati, op. cit., p. 312*

33 LONGHI, R. *Scultura Futurista Boccioni*, Firenze: Libreria della Voce, 1914, p. 18.

34 In catalogo sono elencate 9 sculture ovvero: 1 *Espansione spiraleica di muscoli in movimento*, 2 *Forme uniche della continuità nello spazio*, 3 *Sintesi del dinamismo umano*, 4 *Forme di una bottiglia (Natura morta)*, 5 *Sviluppo di una bottiglia nello spazio (Natura morta)*, 6 *Costruzione dinamica di un galoppo (Legno, latta, rame, cartone)*, 7 *Forme essenziali di un foot-baller*, 8 *Vuoti e pieni astratti di una testa*, 9 *Antigrazioso*

35 COLLARILE, L. *Fedele Azari- Vita simultanea futurista*. Trento: Edizioni Museo Aeronautico G. Caproni, 1992.

indubbiamente un momento particolarmente complesso e delicato, esulando dalla mera duplicazione di una matrice e comportando un intervento diretto. Non sappiamo quindi come e se Azari, a dispetto delle sue dichiarazioni, fosse davvero riuscito a riproporre una cromia soddisfacente³⁶.

Certo è che Marinetti, che pure parla nelle sue memorie del recupero della bottiglia rosso vermiglione, nel 1929 fa tradurre la bottiglia in due versioni, una patinata scura ed una color metallo e questo presumibilmente spiega anche perché il gesso di S. Paolo - altrove ricondotto allo *Sviluppo di una bottiglia per la forma* - sia stato coperto da una patina grigio scura, che ancora oggi mostra nelle cretature, una coloritura rossa sottostante³⁷ (Fig. 8).

Resta insoluto il mistero della traduzione del gesso in bronzo eseguita dalle Civiche Raccolte Artistiche nel 1934. Pare infatti impossibile che nei documenti del museo non risulti alcuna menzione della cromia del gesso. Forse Azari, in un giro di formature più ampio di quanto non sia documentato dalle corrispondenze, realizza per sé un calco in gesso bianco, quello che arriva alle Civiche Raccolte d'Arte passando dagli eredi Azari ad Ausonio Canavese.

IV. Tempi e sculture

La *Bottiglia* è un'opera semplice e complicata: un bicchiere su un piatto, una natura morta posata idealmente su un tavolo, costruita secondo una sintassi legata a un principio architettonico della forma, cubista nel senso della scomposizione dell'oggetto. "Non v'è che lo schema di una vera creazione"³⁸, per quanto la si immagini inserita in un ambiente moderno, pieno di pensieri e di vita.

E' un lavoro sperimentale, come del resto tutta la scultura di Boccioni. Accompagnato da una tensione visionaria³⁹, che si afferma con grande concretezza e senza indugi, spesso senza poter sottintendere nulla, dando risultati in eccesso di cose, di materiali dissonanti fra loro, estranei alla unità dinamica di un corpo plastico. Persino con lettere stampate a identificare parti e relazione

36 Il 19 luglio 1927 Azari scrive a Marinetti: "Scultura boccioni (bottiglia) ultimissima benissimo riuscita una copia ultrarossissima con zoccolo nero riservata a te volevo spedirtela ma preferisco tu la veda per un eventuale trasporto teo bagaglio non voluminoso evitare rotture. Scrivo in proposito alla sorella cui ne manderò altra copia", Archivio Mattioli. Milano

37 Si riporta infatti che da una riproduzione pubblicata su "Revista Grafica" (sic) nel giugno del 1914 si possa identificare lo *Sviluppo di una bottiglia nello spazio per mezzo della forma* con il gesso di S. Paolo (L. Sansone, op. cit., nota 4, p. 58), da una ricerca condotta alla Biblioteca de Catalunya non risultano riproduzioni di Boccioni nel numero di giugno 1913 dell'unica rivista così denominata. Cfr *Revista Gráfica*, Institut Català de les Arts del Llibre, Barcelona.

38 LONGHI, R. "La scultura futurista di Boccioni", 1914. In: *Scritti giovanili*. Firenze: ed. Sansoni, 1980, p.141. Evidentemente Boccioni lavorò e si intratteneva a lungo sulla *Bottiglia*, dopo il disegno, la cui dinamica di spazi riflette una compenetrazione ancora pittorica: eseguita la prima versione a zoccolo semplice, e in gesso, ritoccata è probabile con sfumature chiaroscurali e riprodotta da lui e da Longhi, successivamente replicata nel gesso "colorato" oggi a São Paulo, dal quale provengono i bronzi.

39 "In questi giorni sono completamente ossessionato dalla scultura! Credo di aver visto una completa rinnovazione di quest'arte mummificata". Lettera a Vico Baer da Parigi, 15 marzo 1912, già in *Archivi del Futurismo*, vol. II, pp. 42-43; ora anche in *Boccioni. Lettere Futuriste* a cura di F.Rovati, Trento, 2009 (lettera n. 29). E in quella del giugno dell'anno successivo, riferendo il giudizio di Apollinaire in una lettera, sempre da Parigi: "Dice che non vi sono più che io nella scultura moderna". Anche LONGHI, R., *La scultura futurista*, op. cit. p. 135: "Con una lucidezza che pare quasi un portato miracoloso della necessità intima di chiarificare la storia per poterne riprendere il filone migliore".

d'ambiente, oppure con la suggestione di tocchi di colore e a chiaroscuro.

Bene, tutto ciò rientrava nella complicità del suo lavoro, e Longhi ne è testimone, con acutezza e talora insofferenza per i ripetuti sbandamenti e approssimazioni. Fino al punto, paradossalmente, di poter oggi affermare che la distruzione di quasi tutte le sue sculture ne ha semplificato e ne esalta l'immagine che ne abbiamo: scandita, come resa definitiva, in modo esemplare, sui tre tempi del suo lavoro, che è rimasto una sorta di "transito geniale" nel cuore della scultura moderna: racchiuso in quattro delle cinque dita di una mano, dal 1912 al 1915. Dunque la *Bottiglia* rivela studio e attenzione alle cose parigine; allo stesso tempo incline a risolvere l'opera in un movimento architettonico⁴⁰ della costruzione. L'incontro di Boccioni con la nuova scultura è di grande suggestione, esaltante, di imprevedibili aperture e conseguenze. L'occasione fu la mostra di pittura futurista a Parigi da Bernheim-Jeune, dal 5 al 25 febbraio 1912. La ricostruzione di quei momenti, gli incontri avuti, la visita agli Stein, l'ospitalità di Severini, il suo studio proprio accanto a quello di Braque, in una fame di sperimentazione così avanzata per via delle soluzioni plastiche. Tanto più la visita in compagnia dell'amico allo studio di Archipenko⁴¹.

Una figura cruciale quella di Archipenko agli occhi di Boccioni per le sue soluzioni plastiche, il loro equilibrio. Un interesse non impossibile da decifrare, che sta ben al di là della sua partecipazione alla *Section d'Or*, alla iniziale vicinanza al cubismo, all'amicizia con Brancusi e alle sperimentazione di scultura colorata, ossia alla contaminazione delle arti, che lo portano in seguito alle *archipitture*. Lo si riconosce proprio nelle *Forme uniche* nelle quali è in atto un mutamento profondo di tendenza, sintetico, a definire la forma nel suo volume intero, compiuto e tanto meno sperimentatore di materiali e di soluzioni. Una scultura rivolta a ritrovare la pienezza perduta da parte della tradizione ottocentesca e a maggior ragione l'unità del soggetto, della sua evidenza oggettiva e dello stile. Che voleva dire equilibri di una nuova costruzione. Di contatti e scambi tanto più veri e reali per l'orientamento parallelo tra loro, e punti di tangenza molto prossimi sull'orizzonte dell'avanguardia parigina e internazionale.

In questa fase Archipenko sembra aprire, a maggior ragione Brancusi, a una misura di classiche proporzioni, che anticipano con forza i tempi di quel

40 La parola *architetonico* è in questi anni uno dei termini essenziali sui due fronti, cubista e futurista, quali sono "puro", "plastico", etc. Anche per quegli artisti che partecipano alla *Section d'Or*, al gruppo di Puteaux, al progetto della *Maison cubiste*.

41 Lettera a Carrà, nella quale si dichiara: "non posso negare a me stesso il piacere di considerare l'opera di alcuni giovani francesi come eccellente". Già in CARRÀ, C. *La mia vita*, Milano, 1945, pp. 162-165; ora in Boccioni. *Lettere*, op. cit. (lettera n.33).

A proposito dell'*atelier* di Archipenko e dei frequenti cambiamenti di indirizzo, la Versari ha compiuto una diligente ricostruzione tenendo conto del taccuino sul quale scrupolosamente Boccioni prende nota di nomi e indirizzi, come ci portasse lui medesimo sulle tracce dei loro incontri. Carte ora conservate al Getty Research Institute (Umberto Boccioni papers, Box 4, Folder 1). E' giusto, si può concludere a questo proposito, la deduzione della Versari di una visita di Boccioni ad Archipenko nel giugno 1912, in rue des Artistes, 36, che poi corrisponde con quanto afferma Severini nella sua *Vita*. Ma è assai probabile una seconda visita di Boccioni nell'*atelier* di Impasse du Maine 18, al tempo della mostra di scultura, giugno 1913. Si spiegherebbe così la cancellazione del vecchio indirizzo nel suo taccuino a favore del nuovo. . VERSARI, M.E. "The Style and Status of the Modern Artist: Archipenko in the eyes of the Italian Futurists". In *Alexander Archipenko revisited. An international perspective: Proceedings of the Archipenko Symposium*, New York, 2005. Anche VERSARI, M.E. " 'Impressionism solidified' Umberto Boccioni's plaster casts and the definition of modernity in sculpture". In: *Plastic Casts: Making, collecting and displaying from classical antiquity to present*. Oxford: Convegno, 2007, (in corso di stampa).

che verrà definito da W.George “una giusta posizione dei valori intorno al loro punto animato, che costituisce un centro di movimento e di riposo”⁴². Che si profilano nello spazio con una nettezza sempre più evidente. Esaltata dal senso plastico della luce nello scambio tra pieni e vuoti. Premessa importante delle opere successive dello scultore russo (ucraino), nelle quali avrà il sopravvento, in conclusione, la ragione formale e un modernismo classicheggiante⁴³.

In questa fitta trama di scambi, di apporti, di presenze, non si può perdere di vista la guida che ha lo spirito artistico nell'opera di Boccioni. Il rapporto con Medardo Rosso è ideale, non possiamo dimenticarlo, per quante suggestioni siano venute alla sua opera. Ma non al punto di visitare il suo studio parigino, alla luce degli strettissimi rapporti esistenti a questa data tra Rosso e Soffici e di quelli relativi a Boccioni e al movimento futurista. Vittucci nel riassumere il quadro delle loro posizioni mi ricorda la testimonianza di Severini, protagonista di una visita a quell'atelier assieme a Soffici, e oggetto di condanna per quel gesto di apertura da parte di Carrà e del gruppo milanese.

Sono intervenuti ben altri incontri, di cui parla Severini nella sua *Vita*⁴⁴. Non ci si stanca di ricordare che Boccioni durante quei soggiorni mostrava un “grandissimo interesse per la scultura. Ogni giorno e ad ogni momento erano discussioni o conversazioni” sull'argomento. Allora l'amico lo porta negli studi di Archipenko, di Brancusi e di Duchamp-Villon. Giorni di una *grande comunione intellettuale*, che possiamo immaginare al punto più alto e più intenso della loro amicizia. “Lo conducevo dappertutto... dall'amico Costa-Torre, al Tabarin, al Monico, al Cinque Médrano”, vivendo da parigino, con le canzoni in voga che Boccioni impara e si mette a cantare.

Si tratta di osservare oggi con attenzione ciò che accade nell'ambiente parigino, dove le spinte possono andare, nello spirito della libertà moderna, in direzioni opposte, e contemporaneamente a quelle di un linguaggio cubista. Con aperture e anticipazioni molto forti nella scultura, che non sfuggono certo a quell'orca selvaggia di Picasso... Fa testo l'ampia presentazione di Apollinaire al lavoro di Archipenko, pubblicata in “Der Sturm” e l'introduzione alla sua mostra berlinese (marzo 1914). Le prime parole non lasciano dubbi: “En sculpture, Archipenko recherche, avant-tout, la pureté des formes. Il veut trouver les plus abstraites, les plus symboliques, les plus nouvelles... On perçoit dans son art une adaptation totale à la tradition”⁴⁵. Arrivando a parlare in forma esplicita di *scultura pura* senza che noi possiamo dimenticare temi e soggetti delle sue opere: da *Salomé*, a *La Boxe*, *Pierrot*, *le Gondolier*, *Femme qui marche*, taluni in

42 GEORGE, W. “Alexander Archipenko”. In: *Valori plastici*, marzo-aprile 1920, p.44.

43 Mi viene fatto osservare il pericolo di non intendere in modo inequivocabile il richiamo agli equilibri e a un linguaggio classicheggiante. Ma non c'è pericolo di confondersi, anche se il rifiuto della tradizione “classicista” in Italia, da parte per esempio di Longhi e dello stesso Boccioni, viene quasi a sovrapporsi con la necessità per l'avanguardia artistica di ritrovare un rapporto con il passato e con una misura definitiva. Pur sempre in una proiezione moderna e d'avanguardia. Quale è nelle *Forme uniche*, in un cerchio, ripete Boccioni, che non si chiude! A conferma di piani diversi e non conciliabili tra neoclassicismo di tradizione e ricerca di una nuova misura di classicità ideale classicità, che si vede pure nell'interesse di Longhi al lavoro di Archipenko.

44 SEVERINI, G. *Tutta la vita di un pittore*. Milano: ed. Garzanti, 1946, pp.142-143 e 163-164. Nuova ed., Milano: Feltrinelli, 1983.

45 APOLLINAIRE. *Chroniques d'art 1902-1918*. Paris: ed. Gallimard, 1960, nuova ed., 2002, pp. 436-443.

forme levigate e purissime, altre utilizzando materiali più eterogenei, vetro, zinco, legno, con una intensa e forte policromia. Fu scandalo con l'opera *Médrano*, a tal punto da costringere Apollinaire alle dimissioni da "L'Intransigeant".

Per tutt'altra ragione, estetica e morale, veniva l'ammirazione affettuosa di Boccioni per Medardo Rosso, del quale riconosce l'originalità dell'opera: specie per quella apertura impressionista da lui compiuta, all'ambiente, alla luce, alla relazione di superficie così intrinseca alla sua materia scultorea. Un legame che non permette di dedurre in astratto, rispetto alla frontalità che in conclusione vince in Boccioni per quel modo di concepire e risolvere la forma e il soggetto nello spazio, che è quello de *La città sale*; ossia di un punto di vista frontale rispetto alla inclinazione del soggetto. Lo si constata facilmente nelle sue sculture: dell'*Antigrazioso*, con quel cartellino di ottone⁴⁶ sistemato in bella evidenza sul piano di appoggio, non tanto di una firma, quanto a fissare un punto di vista stabile e obbligato rispetto all'andamento a spirale del volume. Mentre la foto attuale, così specularmente fedele alla materia trattata (in questo molto rivelatrice del soggetto, del suo trattamento e significato) inganna con una frontalità ridotta alla superficie. Impropria rispetto alla complessità dell'opera carica di una memoria antica e donatelliana nella materia, nella sua costruzione anticlasica, nel senso più illustre e tanto meno barocco. Lontana dai problemi di resa e dal medium della luce che era in Medardo Rosso.

Ripensando al contatto esaltante di fronte alla nuova scultura testimoniato da Boccioni nelle sue lettere agli amici da Parigi, si sente in questa il grande, intenso lavoro che precede quegli incontri. Come fosse bastata quella occasione a guidare al successivo straordinario seguito di opere e di sculture. Ce lo ricordano le lettere di questo periodo a Vico Baer, specie quella del 15 marzo del '12 da Parigi e quella a Carrà di qualche settimana più avanti, da Berlino⁴⁷. Il *Manifesto della Scultura* è definito in un momento successivo rispetto al termine ufficiale dell'11 aprile, tanto più conoscendo quali fossero i modi che Boccioni aveva di annotare e costruire il proprio testo. Prima della stesura vera e propria, diretta e vorace dello scritto. Un lavoro di scrittura che richiederà tempo di riflessione, di memoria dei precedenti e della storia, fino ad affermare le idee guida. In questo senso i suoni che vi si riconoscono e lo accompagnano parlano di momenti e intonazioni diverse, per quanto accordate alla conclusione formale. In particolare quando scrive a proposito degli scultori moderni che hanno predisposto il terreno alla rivoluzione plastica: il passaggio in cui viene definita l'*agilità spirituale* di Rodin, con quella sua "ispirazione inquieta, un impeto lirico grandioso, che sarebbero veramente moderni se Michelangelo e Donatello non

46 Si deve ricordare l'uso del cartellino impiegato ossessivamente da M. Rosso nelle esposizioni delle proprie opere. Targhette montate su un triangolo di legno e utilizzate sia per la fotografia che in esposizione. Tale compare anche nel libro di Soffici del 1909 su Rosso. A questo proposito si rimanda al volume MOLA, P.; VITTUCCI, F. (org.). *Medardo Rosso. Catalogo ragionato della scultura*. Milano: ed. Scalpendi, 2009, pp. 121, 123, 125. In particolare l'opera di pagina 124 venne fotografata in studio e poi esposta in tal modo al Salon d'Automne del 1904.

47 Lettere già in *Archivi del Futurismo*, 1958, e in *Tutti gli scritti*, 1971, ora riedite in *Boccioni, Lettere*, cit. (lettere n. 29 e 33).

li avessero avuti, con le quasi identiche forme, quattrocento anni or sono!"⁴⁸.

Diversa, anche nel tono la *Prefazione* alla mostra di scultura a Parigi, in francese, e a Roma, da Sprovieri, riassuntivo dei passaggi fondamentali, ormai mirato alla soluzione plastica delle *Forme uniche*. "Il mio genio della scultura" possiamo ripetere con le sue parole, l'ha condotto a questo risultato definitivo. Sebbene il suo lavoro di ricerca e sperimentazione proseguisse parallelo, senza possibilità di equivoco, come di un laboratorio rispetto all'opera finale. In questa scultura non è più questione di accordo tra figura e ambiente: il centro della *dunamis*, ossia della vita (e del soggetto) va raggiunto simultaneamente, e riconosciuto nel cuore dell'opera. Non affidandosi al caso! non vagando intorno all'opera, tanto più che lo spazio moderno non è più geocentrico. La posizione dell'osservatore non può essere generica, né di convenzionale riferimento all'antico. Il rapporto con la scultura classica è complesso e profondo, imprevedibile e così poco scolastico. Riflettendo sulle righe in cui si pronunciano i nomi di Michelangelo e di Donatello si intuisce subito a quale classicità guarda Boccioni⁴⁹: la meno accademica che si possa oggi immaginare.

Ed ecco ricomparire quelle targhe di ottone, degne della porta di casa: "BOCCIONI Futurista" in capitale umanistica, che ricordano i "cartellini" con i quali i pittori veneziani, specialmente Bellini, Carpaccio... sottoscrivono a chiare lettere il proprio nome. Boccioni alla esposizione di Parigi non li risparmia alle sculture. Avendo l'impressione che non valgano più in quanto firme, ma per fissare a ciascuna il punto fermo, intransigente, il diaframma che segna un traguardo e l'orientamento alla visione dell'opera: le *Forme uniche* ne presentano addirittura tre, quello frontale per la profondità, e due laterali per la continuità del moto e delle sue forme: "profondità del volume", lo chiama, più lo "spessore" del corpo in movimento (Fig. 9). Lui lo segnala per una volontà di chiarezza con il risultato di avere davanti a noi una scultura di una misura che è quella antica. Allo stesso tempo di soluzioni imprevedibili, non astratte, tali da rigenerarsi di continuo. In questo modo nulla è scontato, andando aldilà della costruzione piramidale, e di quella spirale. Come si poteva ben riconoscere in piazza della Signoria dal basamento e dalla scultura della *Giuditta* donatelliana.

Lo spazio moderno agli occhi di Boccioni non è monocentrico, ma dinamico per la forza degli esseri e della vita che lo percorre: in questo senso davvero non ideologico, tanto meno meccanicista, in direzione del progresso. Lo stesso obbiettivo fotografico deve farsi rispettoso dei punti di vista, perché è la scul-

48 Il passo del *Manifesto* rimane di una penetrante bellezza, di grande valore critico.

49 L. Mattioli dà enfasi al rapporto di Boccioni con Margherita (Sarfatti), ed è questo un importante richiamo che non può stravolgere tuttavia le misure, né invertire le parti e i ruoli: e nel riconoscere una posizione critica e di mentore nei confronti dell'artista, che viene giudicato umanamente nelle sue mosse di apprendista e di essere pronto a tutto... L'articolo citato della Sarfatti, del 1914, è di grande puntualità, non c'è dubbio: "Sulle orme" scrive, e dietro l'esempio di uomini come Costantin Meunier e Auguste Rodin la scultura moderna mostra di voler ritornare "quella sintetica ampiezza di stile... E aspira a ritrarre, non i vani accidenti, ma la struttura essenziale del corpo umano, considerato in se stesso come una bella e significativa architettura". In: MATTIOLI, L. Rossi. "Dalla scultura d'ambiente alle forme uniche della continuità dello spazio". In: MATTIOLI (org.). *Boccioni pittore scultore futurista*. Milano: ed. Skira, 2006, pp. 52-54.

In realtà quelle parole sembrano riflettere i pensieri di Boccioni con qualche fraintendimento, esempio nel rapporto che per lei sarebbe originario con Meunier e Rodin. Sulla scia, possiamo dire, di un atteggiamento di revisione nei confronti del grande artista italiano. Una simile propensione si riscontra nella recente raccolta di lettere boccioniane: ROVATI, F. *Umberto Boccioni, Lettere futuriste*, Trento: MART, 2009.

tura che si muove secondo le sue forze. Il tempo molto relativo che passa dalla costruzione della *Bottiglia* alle *Forme uniche* rivela una risoluzione estrema che la precedente scomposizioni formale non lasciava prevedere.

Nelle *Forme uniche*, al di là di ogni percorso logico, si ritrovano compiute le più lontane premesse, quelle del giovane irrequieto che prima di attraversare l'Europa, tra Padova, Roma, Firenze e Venezia studia le opere antiche, come testimoniano i pochi schizzi rimasti da lui eseguiti su dipinti (Pontormo, Andrea Del Sarto, Tintoretto...) e su sculture antiche: tra queste un *Putto* di Donatello e specialmente degli schizzi che si possono ricondurre a Michelangelo...⁵⁰ Non la *Pietà* vaticana, non il *S.Giorgio*, ma i tardi lavori dell'uno e dell'altro. E poi studi di sculture greche-romane, di atleti ...Il nostro soggetto è un essere umano preso dal vento della modernità, nella pienezza del suo slancio: in analogia con i dipinti del *Foot-balleur* e del *Ciclista*. Ma spoglio da ogni atmosfera e cromatismo, come se l'evidenza del gesso con la sua levigatura appena percettibile (ormai perduta), calamitasse nella propria materia l'espressione essenziale, assoluta del divenire. Aprendo in questo modo a una semplicità originaria in cui poteva essere ancora intesa la tridimensionalità (non più prospettica!) della scultura. Abbiamo una certezza "matematica" che Boccioni avesse scelto il gesso in via definitiva per le sue sculture. Lui, un uomo dell'Ottocento, si era trovato di fronte a una tradizione scultorea, che aveva visto nel gesso un eccellente mezzo plastico, per quanto in via transitoria, e comunque in vista della sua traduzione in bronzo. Boccioni si appropria di questa *materia* (altra parola chiave del suo lessico) e del suo procedimento, arrestandosi però al gesso, a questo materiale umile e povero, genialmente appropriato ad una *forma che è in transito* e allo stesso tempo si conclude. Colta nel momento stesso della sua costruzione plastica. Di scultura che è viva e moderna! Che gli viene da una grande storia (di cui sarebbe opportuno percorrere le tappe).

Ancora più inquietante nello scambio e ricezione parigina delle nuove esperienze scultoree la visita allo studio di Brancusi, il quale stava lavorando a opere che sarebbero state esposte all'*Armory Show*, nella stessa sala di Marcel Duchamp, Duchamp-Villon, Archipenko: i gessi che Brancusi prediligeva e ai quali provvedeva materialmente⁵¹. A Boccioni quella pratica e quei risultati, anche nel senso della loro compiutezza formale non potevano sfuggire: a incominciare dalla purificazione della forma e dalla cadenza di stile, di una soluzione interna al corpo plastico presente in quelle sculture. Tanto più rispetto alla reiterazione cubista. Di un materiale quale è il gesso, che diventa il materiale per eccellenza della scultura moderna. In questo senso è l'uso che ne fece lo stesso Giacometti, i cui gessi, nella loro povertà sembrano riflettere il chiarore e la luce delle montagne nella sua terra d'origine. Con una deduzione che è sempre la

50 Tra i disegni del giovane Boccioni esiste uno schizzo di *putto* da Donatello (probabilmente dall'altare del Santo) e altri quattro appunti che sembrano d'après dalle tarde *Pietà* di Michelangelo. CALVESI, M.; COHEN, E. *Boccioni*. Milano: ed. Electa, 1983. Disegni: *Putto di Donatello* (scheda n.220, p.197); *Studio da Pontormo* (scheda n.19, p.140); *Studi da Segantini e Andrea Del Sarto* (scheda n.17, p.138); *Studi* (scheda n.175 e 177, p.185). Ma anche uno schizzo del *Colleoni*, che dovrebbe risalire al 1902 (scheda n. 124).

51 MOLA, P. *Brancusi. Indicazioni nell'opera leggera*. Milano: ed. Scalpendi, 2003. In particolare il capitolo *Eidola sul gesso e la fotografia*, pp. 13-43 e anche gli apparati di catalogo delle opere in gesso.

scultura a rivolgersi per prima verso una concezione classica della forma⁵².

È curioso come Boccioni vi sia arrivato attraverso un lungo percorso il cui principio è nella giovinezza e nelle sue osservazioni dell'antico. Esiste una grande, bella fotografia del *Colleoni* di Verrocchio, datata di suo pugno "Venezia 1904", che lui firma "Umberto Boccioni", nel modo che aveva a quel tempo di contrassegnare le riproduzioni e cartoline di opere d'arte a lui più care. Questo è l'eroe, il condottiero nel fascino irrompente della scultura monumentale, ormai in veste di superuomo, che a lui si presenta nelle forme definitive di una grande opera e nella sua capillare definizione e compiutezza: così poco generica, nel senso corrente, quasi fosse in accordo con la visionarietà del testo nicciano. Non arriva addirittura al *Manifesto della Scultura* l'eco della sua passione per le opere antiche? di una classicità scevra da impalcature scolastiche: di quelle "genealogie dell'apprendimento" che avevano irrigidito e dedotto il testo vasariano e alla fine funestato l'arte antica per tutto l'ottocento⁵³. È chiaro che l'artista da giovane ha capacità di osservare e di comprendere le opere davanti alle quali lui si ferma: in sintonia, si può dire, con la libertà che ormai i conoscitori, e Berenson fra tutti dimostrava di avere. Rispetto alle inclinazioni simboliste e tradizionali, allo stesso michelangioloismo e ogni consuetudine di repertorio: le *Forme uniche* incominciano proprio laggiù e vengono avanti... con uno sguardo diretto alla realtà dell'opera. Tanto più che al *Colleoni* si può aggiungere un'altra foto, questa volta datata "Parigi 1906" e ugualmente firmata, nella quale si vede il giovane artista col ginocchio a terra e l'album nelle mani intento al disegno di un cavallo, dal basso verso l'alto... quasi a darne proiezione di rilievo. Sembra essere il motivo del cavallo e dell'uomo, che diventerà soggetto guida passando da *La città sale* fino all'ultima scultura e allo stesso *Maestro Busoni*. In tal senso le *Forme uniche* rappresentano il soggetto moderno. Affermano il primato della figura umana in una tensione che va all'infinito. Di un contenuto inequivocabile quasi a smentire l'apologia futurista della macchina e del suo automatismo. La scultura reclama a sé nelle sue giunzioni lo spirito della vita. E' in questo modo che egli dà una risposta definitiva alla rivoluzione dell'avanguardia con una visione nuova dell'esistenza.

In questa scultura c'è la sintesi degli entusiasmi, delle osservazioni, delle ricerche dell'artista con le quali il linguaggio si risolve in misura dinamica e allo stesso tempo stilisticamente classica. Di fronte alle soluzioni da lui ammirate a Parigi, di Picasso, di Braque, certamente, tanto più di quei dissidenti irrispettosi svincolati dalla sintassi cubista, da lui incontrati: Léger, Archipenko fra i primi

52 Sembra rilevante riconoscere alla scultura moderna nel periodo che precede la guerra mondiale un orientamento di ricostruzione dell'oggetto plastico, che con le sue astrazioni, organicità, realismi avrà pieno sviluppo nei decenni successivi, oltre la seconda guerra mondiale. E in un certo senso al suo primato di ritorno da parte della moderna scultura all'unità plastica dell'opera antica, estranea, come si è detto, alla tradizione ottocentesca. In tale senso il rapporto di questi artisti con Rodin è estremamente significativo, dal momento che questa anticipazione ha avuto un ruolo primario nella cultura d'avanguardia. Alla luce dell'esperienza artistica, sempre molto più complessa e dell'orientamento che acquista la pittura, nel nome di Picasso, verso una forma "classicista", che guarda l'antico col tramite di In gres e di una stilizzazione già ottocentesca.

53 VALLI, F. "Brera 1806, una pinacoteca per l'Accademia". In: *Atti del Convegno Milano 1809: la Pinacoteca di Brera e il Museo napoleonico*, dicembre 2009 (in corso di stampa).

e anche Brancusi, Duchamp-Villon, Picabia, lo stesso Marcel Duchamp, molto probabilmente. Senza alcun pregiudizio di sorta! Che valeva per la contemporaneità e per il passato, per lo stesso Rodin capace di una *ispirazione inquietante* e di impeto lirico.

Dalle aperture della *Bottiglia*, così poco presente al tatto e alla sensibilità plastica secondo quello splendido interprete della sua opera che è stato Roberto Longhi, siamo arrivati a questa semplificazione, nella quale l'ambiente è implicito e lo stesso movimento fa tutt'uno con lo spirito che esprime, e con la forza di sintesi e di sviluppo della sua materia e della sua forma. Come in un noto disegno il profilo della figura è percorso da una linea montante e continua, sorta di limite montano che guida l'essere nella sua divina, meravigliosa tensione animalesca, all'infinito. Le sinuosità del corpo si estendono, finiscono in punte alate, i piani di sviluppo del corpo disegnano la loro superficie plastica concludendo in forme che si raccordano l'una all'altra, come fossero prese da un vento antico, lontano dalle soluzioni barocche e dalla retorica classicista. Chi ha reclamato⁵⁴ la *Nike* del Louvre in riferimento preciso alle *Forme uniche* non smentisce per questo il futurismo. Ma prima di essere figura di rimando al soggetto, o motivo di analogia, ogni riscontro dà a noi la misura di una ampiezza di prove e di conoscenza che in ogni opera si risolve in una colonna portante di sviluppo della forma, di significato e di materia. E' inquietante per tutto ciò la scultura dell'*Antigraziozo*, se si avvicina la massa di materia che esso contiene, con quel trattamento "spaventoso" e "drammatico" di quel volto consumato e tremendo. E' parte propria del grottesco, quale è riconosciuto da Longhi in queste sculture di "luce congelata, di case orbate da un terremoto della loro inorganica facciata..."⁵⁵. Di una materia corrosa, della natura e di sofferenza spirituale, il cui riscontro diretto è nella *Giuditta* e nella *Maddalena* di Donatello. Delle opere fiorentine in San Lorenzo, dove la superficie acquista profondità per piani ulteriori delle faglie e dei corpi, dimenticando il disegno prospettico sul piano di fondo. Quella testa frontale così enigmatica, da guerriero antico delle *Forme uniche*, se osservata di spalle presenta una "calotta sferica (equivalente plastica di una testa)"⁵⁶, che è fatta di pieni e di vuoti risolti con linguaggio modernissimo, che ricorda analoghe soluzioni di Archipenko. Ma di una levigatezza appassionata, per nulla decorativa; di una intensa vibrazione della superficie plastica. Un materiale nella povertà del gesso bianco, così elementare, sulla impalcatura di legno, che lo reggeva. Per un volume dinamico e senza attrito, in progressione con le pienezze alate che lo accompagnano, di una fluidità degna di un panneggio classico⁵⁷. Di un corposità e pienezza di materia che hanno le grandi figure. A questo punto è necessario sapere che Boccioni ha avuto a disposizione per le *Forme uniche* i due volumi di Muybridge, *Human Figure in Motion* e *Animal in Motion*: li aveva ricevuti dall'amico pittore Anselmo Bucci, conosciuto fin dal primo viaggio a Parigi nel

54 GOLDING, J. *Boccioni's Unique form of Continuity in Space*, 54th Charlton Lectures, University of Newcastle upon Tyne, 1972.

55 LONGHI, R. *La scultura futurista*. op.cit., p. 144.

56 BOCCIONI, U. *Prefazione al catalogo della Esposizione di Scultura Futurista del pittore e scultore Boccioni*, Roma, dicembre 1913.

57 "Le forme garriscono via come dall'asta di una bandiera nel vento senza tregua" in Longhi, cit. p. 153. Ma si legga pure con vantaggio l'intero paragrafo e la descrizione dell'opera.

1906⁵⁸. (Fig. 10). Nelle tavole che si susseguono vi sono esempi di figure di atleti fotografati nella successione dei loro movimenti, di uomini nudi, simili ad atleti olimpici, che lo scultore deve aver osservato con grande attenzione: specialmente i soggetti *Boxing* oltre al *Walking*, *Cricket* e *Wrestling* (Fig. 11). Per quale ragione Boccioni, alieno e distante da qualsiasi interesse alla fotografia come arte, ricorre a tali immagini... di illustrazioni che riproducono fedelmente il vero, se non per l'osservazione "scientifica" del corpo umano e del suo movimento? Ne studia i profili di sviluppo e ascendenza come se la figura rotolasse davanti a lui... andando all'infinito, su un piano bidimensionale, e dinamico: una profondità nel moto, vale a dire nel tempo. In questo senso la figura - scultura rimane forma nel tempo. Questa è la disposizione guida alle *Forme uniche*. Quanto è più chiaro adesso il titolo di quest'opera! dell'atleta che corre, dell'uomo che cammina e mi dà la continuità nello spazio, che è relativo alla sua presenza, non a una astratta e prospettica proiezione del suo sviluppo. Di una tridimensionalità non statica, tanto meno ideale e classicista: perché da quel piano cresce la materia, la sua profondità, il proprio volume: esattamente come si riconosce nella tarde opere di Donatello e dello stesso Michelangelo. Al senso di infinito che esprime la scultura si associa l'evidenza della sue forme, della presenza continua in un nuovo totale equilibrio che classicamente ne risulta. Non è certo la scansione dei movimenti cinetici successivi che seduce Balla e Severini. E' invece l'essere dell'uomo nel suo divenire, nella sua aspirazione inimitabile e assoluta: concordando profondamente con un sentimento di unità dell'individuo. Che lo stesso Longhi condivide. Un pensiero commovente perché ricorda il significato che aveva per quegli uomini l'essere, la sua misura, la proiezione rivolta al futuro.

Zeno Birolli è stato storico e critico dell'arte, curatore e autore di diversi libri. È stato professore nella Accademia di Brera a Milano.

Marina Pugliese è Conservatore e direttrice del Museo del Novecento di Milano.

58 MUYBRIDGE, E. *The human figure in motion. An electro-photographic investigation of consecutive Phases of muscular action*. London: ed. Chapman & Hall, 1901. L'altro volume porta la data 1902: entrambi sono contrassegnati "A. Bucci - Paris 1908". Per quanto siano presenti le ricerche fotografiche nell'avanguardia parigina, si richiamano gli interessi del gruppo di Puteaux e dei fratelli Duchamps: Duchamps-Villon nella sua concezione dinamica del moto animale e del meccanismo "umano", dello stesso Marcel Duchamps, di Léger e di quanti vi partecipano.