

L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità

Rivista semestrale edita da CUEM, Milano

anno I, numero 2, giugno 2004

direttore scientifico:
Antonello Negri

comitato di redazione:
Silvia Bignami
Paolo Rusconi
Giorgio Zanchetti

segreteria di redazione:
Marcella Milan
Mara Sironi

redazione e impaginazione:
Massimiliano Galli

progetto grafico:
Anna Scineri, Studio Origoni-Scineri, Milano

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
Dipartimento di Storia delle arti
della musica e dello spettacolo
Scienze Arte

Cattedra di Storia dell'arte contemporanea
via Noto, 6
20141 Milano
tel. +39.02.503.22000; fax +39.02.503.22012
e-mail: uomonero@unimi.it

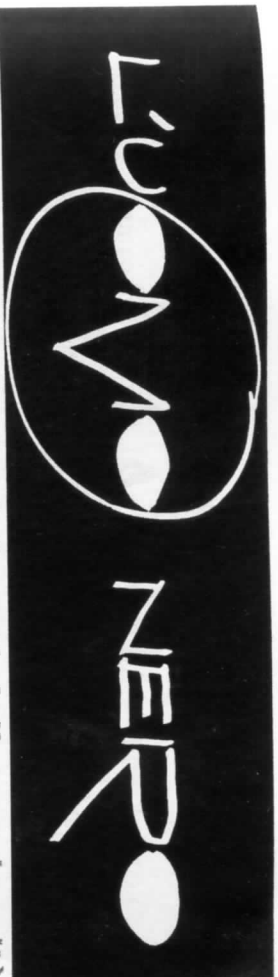
Distribuzione:
CUEM s.c.r.l.
via Festa del Perdono, 3
20122 Milano
fax +39.02.58307370
e-mail: cuem@galacticait

Referenze fotografiche:
Università degli Studi di Milano, Centro APICE,
Fondo Marengo e Fondo Reggi

© 2004, degli autori

Il logo dell'Uomo nero è disegnato da Anna Scineri
In copertina:
disegno del bambino Giovanni Z., di anni cinque

In quarta di copertina:
W.K. Haselden, *How to Paint a Futurist Picture*,
"The Daily Mirror", 15 marzo 1912, p. 7



Materiali per una storia delle arti della modernità

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Dipartimento di Storia delle arti della musica e dello spettacolo
Cattedra di Storia dell'arte contemporanea

Anno I, n. 2, giugno 2004

5 **L'uomo nero fa il teppista**
di Antonello Negri e Paolo Rusconi

Futurismi

9 Jeffrey T. Schnapp
Gorilla Art.
Intorno a una lettera
inedita di Karl Vossler
a Filippo Tommaso Marinetti

15 Flavio Fergonzi
Boccioni verso il 1910,
qualche fonte visiva

39 Marta Sironi
Arte e anarchia:
futuristi e suffragette a Londra

67 **Boccioni e Picasso:**
Futurismo e Cubismo nel 1912
Laura Mattioli Rossi
Due ritratti antigratziosi
Giovanna Ginex

79 **L'artista Narciso:**
Boccioni, Picasso e la fotografia

100 Federica Rovati
Boccioni futurista nel 1916

109 Antonello Negri
Enrico Prampolini
illustratore di "Atys"

117 Piero Cadoni
Guida tecnica per un mosaico.
Gino Severini al Palazzo delle Poste
di Alessandria

135 Raffaele De Berti
Lo sguardo dall'alto.
Percorsi incrociati
tra cinema e aeropittura

143 Carmilla Florio
Dino Vittor Tonini
e la sua barba arroventata

Fuoritema

153 **Iconografie**
Jessica Brigo
Paesaggi elettrici.
La fotografia industriale
di Antonio Paolotti

169 Elena Vilarde
Note sulla grafica a Milano
tra le due guerre:
da *Attraverso gli albi e le*
cartelle di Pica a Graphica Nova
di Vitali e Scheiwilier

189 **Arte pubblica**
Silvia Bignami
Negro eating watermelon:
pitture murali, cronache e
controverse a New York. 1933-1936

199 Massimo Schuster
Pitture murali a Orgosolo

205 Giorgia Rozza
Polemica, satira e propaganda nelle
vignette dell'"Unità" dal 1924 al 1926

223 Stefano Pirovano
Esperimenti di sintesi delle arti
a Milano nei primi anni Cinquanta

243 **Mostrare l'arte**
Paola Nots
Gli ambienti di Gianni Colombo:
considerazioni critiche e
metodologiche

257 Maria Mirrita Lamberti
Appunti sulle sezioni straniere
alle prime Biennali

267 **Rarity, riscoperte, segnalazioni**
Paolo Rusconi
Aggiunte agli scritti di Renato Birilli
per gli anni 1930-1933

287 Piccoli Bugiardi

291 **Gli autori dell'"Uomo Nero"**

Heidelberg, Carl Winter, 1914, (trad. it. di T. Gnoli, *Literatura italiana contemporanea dal romanticismo al futurismo*, Napoli, Ricciardi, 1916), p. 5. Il rinnovamento dell'estetica e della critica letteraria — Benedetto Croce è il titolo del capitolo finale del libro.

Croce fu puntualmente toccato da questo omaggio e replicò: "La tua esposizione è così precisa che in parecchi punti (non te lo dico per complimento, ma perché è la verità) hai illuminato me a me stesso". Lettera a Vossler, datata 8 giugno 1914, *Carteggio Croce-Vossler*, 1899-1949, cit., p. 183.

9. *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft*, Heidelberg, Carl Winter, 1904 (trad. it. di T. Gnoli, *Positivismus e idealismo nella scienza del linguaggio*, Bari, Laterza, 1908); D. Alighieri, *Die Gotische Konoaide*, a c. di K. Vossler, Heidelberg, Carl Winter, 1907-1910. La reputazione di Vossler era stata ulteriormente accresciuta da pubblicazioni che comprendevano il suo saggio del 1904 sulle basi filosofiche del "dolce stil novo" (*Die philosophischen Grundlagen zum "süssen neuen Stil" des Guido Guinelli, Guido Cavalcanti und Dante Alighieri*, Heidelberg, Carl Winter, 1904), nonché vari studi sulla tradizione troubadour (più recentemente di Marchabu).

10. Archivio Marinetti, Yale Beinecke Library. Series III (Letters to and about FTM), faldone 17, busta 1133.

11. "La pubblicità commerciale [*Geschäftsreklame*], un settore nel quale D'Annunzio è un vero maestro, disorienta il pubblico e rende ancora più difficile il compito di distinguere la merce buona da quella soltanto appariscente [*das Gegengemnom Fittergold*] (*Italienische Literatur der Gegenwart von der Romantik zum Futurismus*, cit., p. 116). "Un tale allontanamento dell'arte dalla vita, o meglio, una tale decomposizione della coscienza del reale [*Wirklichkeitsverlust*] nel sogno d'arte dell'artista [*Kunststrahl*] è oggi portato al limite estremo dell'assurdità dai futuristi. Proprio qui risiede, se non erro, la ragione d'essere e il fine [*Brnst*] di questi mattacchioni" (ivi, p. 120).

12. Il testo originale è il seguente: "Der besser Französisch als Italienisch kann" (*Italienische Literatur der Gegenwart von der Romantik zum Futurismus*, cit., p. 120) e "das emste Volk der Deutschen" (ivi, p. 122; corsivo dell'autore). Vossler lancia la stessa accusa alla stampa italiana nella sua successiva corrispondenza epistolare con Croce: "Da noi si sta svolgendo il più grandioso spettacolo di risveglio di una nazione di settanta milioni, tutti uniti, senza eccezione, dall'Imperatore

fino all'ultimo poveraccio, si fondono le idee del socialismo moderno con quelle antiche del feudalesimo militare, si organizzano misure colossali di soccorso, si vive ognuno per tutti, per la patria — ed a tutto ciò in Italia si chiude gli occhi, per spalancare invece tanto d'orecchia alle frasi umanitarie ed al falso sentimentalismo dei francesi" (Lettera a Benedetto Croce, datata 24 settembre 1914, *Carteggio Croce-Vossler 1899-1949*, cit., p. 185). Vossler pubblicò una lettera aperta su "Il Giornale d'Italia" (19 Ottobre 1914, p. 3) sottolineando proprio questo punto.

13. Ecco il testo originale: "Darum hält Marinetti das emste Volk der Deutschen für eine inferiore Rasse, obgleich er in Berlin Querköpfe genug gefunden hat, die ihm zuhauzen" (*Italienische Literatur der Gegenwart von der Romantik zum Futurismus*, cit., p. 122).

14. "Questo genere di reazione [la rivolta dei futuristi] è senza speranza. Non si fugge la noia giocando e facendo chiasso, ma piuttosto con un duro e modesto lavoro. Questo è Ponere generosamente accettato dalla parte migliore e più grande della popolazione [italiana]." (ivi, p. 123. "[L'Italia è chiamata a] sbarazzarsi della sua arte e dei suoi musei per comprare invece cannoni, aereoplani, cacciatorpedinieri e dirigibili... E così che il Futurismo si sfalda e, grazie ai suoi megalomani sogni imperiali pan-italiani, precipita nel vuoto" (*ibidem*).

15. Vossler tornò sull'argomento Futurismo solo in maniera frettolosa. La terza edizione ampliata della *Italienische Literaturgeschichte* contiene un paio di nuovi paragrafi conclusivi, selezionati dalla *Italienische Literatur der Gegenwart*, e chiude osservando che "l'ingresso dell'Italia nella Guerra Mondiale fu per questi storditi la più grande festa della loro vita" ("Der Eintritt Italiens in den Weltkrieg war für diese Taumelnden das größte Fest ihres Lebens" [p. 153]). Approntò solo qualche minima modifica alla seconda edizione della *Letteratura italiana contemporanea*, principalmente inserendo un riferimento al *Manifesto del Tattilismo* di Marinetti del 1921 (p. 142) e alla crescente proliferazione nella cultura italiana di "futurismo, espressionismo, dadaismo e altre programmatiche stravaganze" (p. 147).

Boccioni verso il 1910, qualche fonte visiva

Flavio Fergonzi

La questione dei riferimenti visivi di Umberto Boccioni nell'arco di mesi esteso dagli inizi del 1910 (quando l'artista firmò il primo dei due manifesti della pittura futurista) fino all'avanzato 1911 (quando ebbe i primi contatti, anche se indiretti, con le opere del cubismo) è stata interpretata, a partire da studi memorabili di Maurizio Calvesi, come un processo di aggiornamento di cultura figurativa organico al disegno di rinnovamento artistico proclamato nei due manifesti stessi. Boccioni, sulla base delle limitate informazioni a lui accessibili a quella data, avrebbe scelto i propri modelli secondo un progetto che riuniva in sé audacia antiaccademica, disprezzo per la pittura commerciale e sintonia con le più recenti scoperte scientifiche. Così Prevati, studiato e ripreso con particolare attenzione nel 1910, rappresentava per lui l'artista italiano capace di coniugare al meglio modernità tecnica e temi di forte tensione spirituale; il poco Munch conosciuto gli appariva come un esempio utile per visualizzare stati di tensione e di allucinazione tipici della psicologia contemporanea; e così via.

Ma, negli stessi anni, Boccioni era un pittore in un delicato periodo di formazione. La sua debole preparazione tecnica, l'incertezza sulle scelte da seguire (egli aveva oscillato, dal 1908 agli inizi del 1910, da un preraffaellismo alla Beardsley a una sorta di impressionismo alla Liebermann, dalla ricerca di un estremo di definizione a una consapevole ricerca di indefinito) e, non da ultimo, il suo spiccato eclettismo facevano sì che un modello,

contemporaneo o no, potesse essere da lui ripreso per ragioni meno programmatiche di quelle sopra ricordate, e più contingenti: una fascinazione improvvisa, l'avvistamento di una soluzione utile per risolvere problemi compositivi o tecnici, la volontà di confrontarsi, e sfidare, proposte internazionali di successo.

Il caso del grande *Lavoro* (con il titolo *La città sale* al numero 675 del catalogo generale di Maurizio Calvesi ed Ester Coen², da qui in avanti CC) è, in questo senso, paradigmatico. Dagli studi grafici e pittorici sopravvissuti, e dalle spie epistolari conservate, abbiamo tracciato un percorso (dall'agosto del 1910 ai primi mesi del 1911) di progressivo passaggio da un quadro narrativo (operai impegnati ad accompagnare lo sforzo di cavalli al traino di pesi) a uno simbolico (i cavalli da tiro in azione assunto a immagine dell'energia messa in moto dalla città in costruzione). Calvesi, fin dal 1958³, ha notato come abbiano agito nella memoria visiva di un Boccioni impegnato a trasferire le invenzioni grafiche nei bozzetti a tempera e a olio, e poi dai bozzetti nel quadro finale, due opere di Prevati: il pannello centrale del *Tritico dell'Eroica*, da cui avrebbe derivato l'invenzione del rosso cavallo fiammeggiante in primo piano; poi *Caravalle pisané*⁴, da cui avrebbe ripreso l'invenzione, plastica e luminosa, dei basti acuminati dei cavalli nella versione finale del dipinto. Si tratta di due prestiti, come si vede, molto diversi fra loro. Nel primo Boccioni fece suo un simbolo tipico della visione fantasmatica di Prevati, semplicemente cambiandolo di contesto (da un quadro ambientato nel mondo dell'eroismo omerico a un quadro di vita moderna). Nel secondo, meno atteso, egli isolò un motivo squisitamente formale (i cunei caratteristici delle vele) astraendolo dal suo



T. A. STEINLEN — ILLUSTRAZIONE PER « VAE VICTIS »
DI J. REIBRACH.

Fig. 1. T.-A. Steinlen, illustrazione per J. Reibrach, *Vae Victis* (in "Emporium", 1908)

significato e mutandolo di funzione. Tutto questo avvenne inoltre all'interno di una più generale derivazione di modi pittorici da Previati: Boccioni, come si è giustamente molto insistito in studi recenti, ha ripreso nella *Città sale* la trama lineare, la regia chiaroscurale, la resa del movimento di alcuni quadri di Previati del primo decennio del Novecento⁵.

Il riferimento a Previati non fu però il solo ad agire nella *Città sale*. Carlo Ludovico Ragghianti, fin dal 1965, osservò come Boccioni, nel grande quadro finale, sembrasse riecheggiare un altorilevo di Gustave Debrie, *Le coup de collier*, esposto al Salon parigino del 1904, una scultura oggi dimenticata ma al tempo celebre e molto riprodotta⁶. L'analogo accorrere di uomini intorno a un grande cavallo impegnato nel tiro, lo sviluppo a fregio del rilievo e il carattere di ingenua celebrazione della retorica del progresso moderno rendono convincente l'accostamento. In uno studio recente ho provato ad accostare il motivo del cavallo incurvato nello sforzo (come è isolato in alcuni studi preparatori: in specie CC 665) al bronzo, anch'esso intitolato *Le coup de collier*, esposto dallo scultore belga Joseph Kemmerich alla Exposition Triennale de Beaux-Arts di Gand nel 1906⁷; e Maurizio Calvesi ha infine avanzato l'ipotesi che Boccioni, in una sua visita a Roma nel 1910, potesse essersi ricordato di un'altra scultura di tema analogo, il *Fregio del lavoro* che Giovanni Prini stava realizzando per la facciata della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, inaugurata l'anno seguente⁸.

Non stupisce che, durante la sofferta fase di composizione del grande quadro, Boccioni si rivolgesse a opere incentrate sulla celebrazione del lavoro umano anche se stilisticamente meno rivoluzionarie di quelle di Previati.

Ricostruire oggi, periodici e libri d'epoca alla mano, lo spettro dei possibili riferimenti coevi rappresenta una utile operazione di contesto visivo; ma questa operazione comporta però il rischio di perdere di vista l'effettivo peso specifico che ebbero gli stessi singoli riferimenti nel lavoro dell'artista. Si prendano, ad esempio, gli apparati illustrativi degli articoli e dei libri di Vittorio Pica, il più brillante divulgatore di arte internazionale nell'Italia del primo Novecento. Alle prese con la lunga serie di disegni preparatori dove è studiato il motivo di uomini che assecondano l'azione dei cavalli (e non ne sono ancora sopraffatti, come accadrà nella versione finale) Boccioni ha consapevolmente ricordato una delle illustrazioni di Théophile-Alexandre Steinlen per il "Gil Blas" (fig. 1) riprodotta in un numero di "Emporium" del 1908⁹, dove un uomo accompagna due cavalli aggogati a un carro, e sullo sfondo si delineano le impalcature di una città in costruzione, oppure siamo di fronte a un episodio di parallela registrazione di episodi della vita reale, sotto gli occhi di tutti nelle periferie urbane primonovecentesche? Nello sviluppo autonomo del *Gigante e pignone* (fig. 3), collocabile tra 1910 e 1911, ha agito su Boccioni la memoria di una litografia all'epoca celebre (fig. 2), il *Pé-gasse captif* di Odilon Redon (fu pubblicata nel 1904 a tutta pagina nel primo fascicolo di *Attraverso gli albi e le cartelle*¹⁰) per l'incurvatura del cavallo, l'ala trasformata nel grande basto trasfigurato, e, forse, per la caratteristica forzata inserzione della figura nel formato, inattesa nella pratica boccioniana? È solo una coincidenza che nel bozzetto a olio di collezione Martioli, il primo tentativo pittorico di ricomporre gli addendi compositivi del grande quadro, la clausola paesaggista in alto a sinistra (un ponte ad ar-

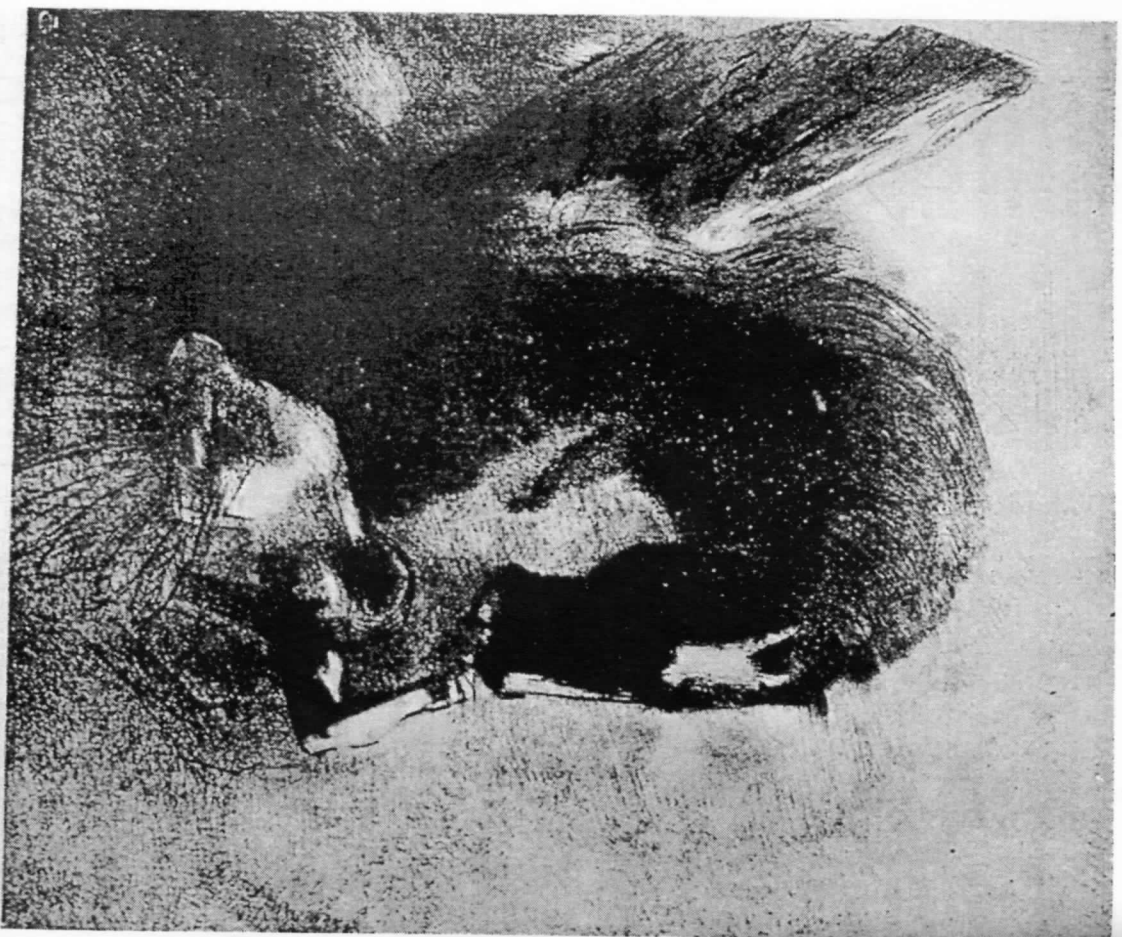


Fig. 2. O. Redon, *Pégase captif* (in V. Pica, *Attraverso gli albi e le cartelle*, I, 1903)



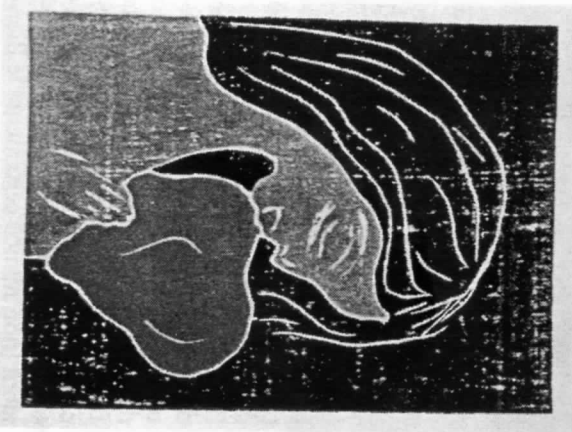
Fig. 3. U. Boccioni, *Gigante e pignone*, 1900-1911, collezione privata

cate che scherma uno sfondo popolato di ciminieri fumanti rese con un trattamento pittorico che scioglie le forme nel ritmo della pennellata) sia così vicina a un *Waterloo Bridge* del 1903 di Claude Monet, quando una riproduzione di questo quadro era stata pubblicata in una bella tavola de *Gli impressionisti francesi* del 1908?11. Ma la soluzione del ponte ad arcate posto nell'angolo in alto di un quadro era una clausola rintracciabile in tanta illustrazione contemporanea di vita moderna: la troviamo, ad esempio, nell'acquaforte dell'incisore neodideriano olandese Pieter Dupont, pub-

blicata in Italia sempre da Pica nel 1907 con il titolo *Muta di cavalli*12, dove un cavallo da tiro occupa l'intero spazio della lastra, e tra le sue gambe si delineano file di cavalli aggiogati, proprio come avviene sullo sfondo dei primi disegni della *Città sale*. Il problema che si presenta è dunque duplice. Si deve in primo luogo definire con una certa precisione l'arco delle informazioni visive attingibili da Boccioni verso la fine del primo decennio: egli viveva a Milano, viaggiava con frequenza per visitare esposizioni (non mancò certamente le Biennali di Venezia del 1909 e del 1910),



Fig. 4. U. Boccioni, *Testa femminile*, 1910. Milano, collezione privata
 Fig. 5. E. Munch, *Das Herz* (in M. Linde, *Edward Munch*, 1905)
 Fig. 6. L. Russolo, *Profilma*, 1910. Varese, Fondazione Russolo-Pratella
 Fig. 7. E. Munch, *Monna* (in M. Linde, *Edward Munch*, 1905)



si informava in modo disordinato ma vorace dello stato dell'arte contemporanea internazionale attraverso libri e riviste. Va poi valutato il peso che il prelievo visivo, l'aggiornamento stilistico, la riflessione sul modello ebbro, verso il 1910, nel suo mestiere di pittore. Per quest'ultima questione le dichiarazioni di poetica leggibili nei manifesti sottoscritti da Boccioni, le opinioni espresse nelle lettere, persino le notazioni sui taccuini (che però si fermano al 1908) aiutano solo in parte: chiusa la porta dello studio, lasciate fuori le idee maturate dalle letture, le febbrili discussioni con Marinetti e gli amici pittori su temi di attualità scientifica e filosofica, tutto ripartiva dinanzi al foglio o alla tela, dove i conti andavano fatti con le leggi della grammatica e della tecnica pittorica. Questa breve nota parte da una rico-





Fig. 8. K. Metrens, Studio per un *Ritratto della madre* (in "Die Graphischen Künste", 1901)

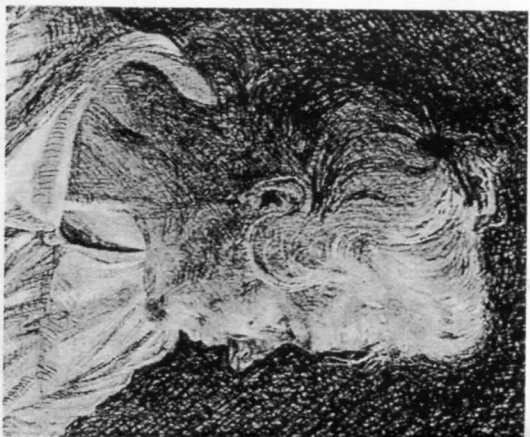


Fig. 9. U. Boccioni, *Mia madre*, 1907 (particolare), collezione privata

gnizione fatta su libri e riviste di argomento artistico internazionale disponibili a Milano nel biennio 1910-1911: lo spoglio condotto nelle biblioteche ha privilegiato i materiali conservati nella Biblioteca dell'Accademia di Brera, luogo abitualmente frequentato dai giovani artisti per l'aggiornamento visivo che consentiva, e che è oggi di difficile accesso al pubblico. Molti dei nomi qui tirati in causa sono già stati indicati, specialmente negli studi di Calvesi, come significative fonti boccioniane: ho voluto solamente stringere l'attenzione sui tramiti di accesso, sulla effettiva disponibilità di quella precisa fonte visiva. Questo non significa che Boccioni ebbe in mano quella particolare riproduzione pubblicata in quel particolare volume o fascicolo di periodico, e che, con questo tramite, la fece sua: ma la presenza di illustrazioni contenute in pubblicazioni accessibili testimonia dell'effettiva circolazione, e disponibilità, di alcune fonti. L'attenzione che Boccioni riservò nel 1910 a Munch, acutamente intuiva

per la prima volta da Giulio Carlo Argan nel 1953¹³, è un dato di fatto ormai quasi unanimemente accettato¹⁴, ma ha sempre sofferto di carenza di appoggi documentari. È difficile stabilire se davvero, in quale misura, e in quali esemplari litografici e xilografici di Munch fossero popolari tra gli artisti a Milano verso lo scorcio del primo decennio del Novecento, come ha sostenuto Guido Ballo¹⁵; alle Biennali di Venezia Munch era stato presente con un solo foglio nel 1910, esposto con il titolo *Dopo la caduta*¹⁶ e confuso in una di quelle affollate sale di grafica che a Venezia erano solitamente più spregiudicate e aggiornate di quelle di pittura. Nei tramiti di Boccioni a Parigi (aprile-agosto 1906; ottobre 1907), Vienna (pochi giorni nel dicembre 1906) e Monaco (settembre 1907) non vi furono in coincidenza esposizioni di opere munchiane¹⁷. L'unica via documentabile di accesso è quindi quella delle opere riprodotte, e il tramite più certo è il solito Pica. Egli, su "Emporium" del 1904 e in un fascicolo di *Attraverso gli albi e le*

cartelle del 1907, pubblicò numerosi fogli munchiani¹⁸; di questi, solo la litografia del 1896 intitolata *Stermerzimmer*¹⁹, riprodotta da Pica con il titolo *La morte nella camera*, rimanda alle atmosfere, e alla regia spaziale dei primi studi per *Il lutto*.

La rassegna delle immagini attraverso la pubblicistica internazionale accessibile a Boccioni offre qualche spiraglio in più. Otto suoi dipinti, insieme a quattro grafiche (di cui una originale, quindi ben studiabile nelle sue componenti tecniche) erano stati presentati nel 1908 in articolo apparso nello "Zeitschrift für Bildende Kunst"²⁰; alcuni ritratti in un articolo su "Kunst und Künstler" del 1904; un autoritratto a litografia fu pubblicato sulla "Gazette des Beaux-Arts" del 1904²¹, tre riviste collezionate dalla Biblioteca dell'Accademia di Brera. È difficile, ma non impossibile, che Boccioni abbia avuto tra le mani il catalogo dell'opera grafica di Munch fino al 1906, pubblicato da Gustav Schieffler nel 1907; più accessibile, perché la circolazione è documentata dalla presenza in alcune biblioteche pubbliche italiane, era la bella monografia di Max Linde, uscita in prima edizione a Berlino nel 1902, in seconda edizione nel 1905, particolarmente incentrata sulla sua produzione grafica²²; nessun riscontro si ha sull'accessibilità dell'album munchiano di Hermann Esswein del ciclo *Moderne Illustrationen* uscito nel 1905.

Alcune delle opere riprodotte tra le 14 del libro di Linde ebbero un sicuro effetto su Boccioni. La *Testa femminile* (CC 458 (fig. 4)), forse lo stesso quadro inviato da Boccioni al Premio Futuro nell'estate del 1910 con il titolo *Una futurista*, è stata giustamente avvicinata alla versione calcografica di Profumo di Luigi Russolo (fig. 6), da cui forse deriva²³; ma, a differenza del quadro di Boccioni, la

donna di Russolo tiene fra le mani una "forma circolare abbagliante"²⁴ a cui sembra accostare il volto. Il motivo della testa femminile incornicata da una massa di capelli ondulati in primo piano proveniva dalla cultura visiva Jugendstil (un disegno a matita rossa con *Die Hexe* di Gustav Klimt era stato pubblicato nel secondo numero (febbraio 1898) di "Ver Sacrum", disponibile a Milano nella Biblioteca dell'Accademia di Brera. La prima tavola a colori contenuta nel libro di Linde, *Das Herz*, era una xilografia originale rilegata dopo il frontespizio (fig. 5): in essa una donna accosta alla bocca un grande cuore rosso in atto di baciarlo. Credo che questo sia stato uno dei riferimenti principali per il quadro di Boccioni e per l'incisione di Russolo (e in quest'ultima si può dunque riconoscere in un cuore l'oggetto tenuto in mano dalla donna): analoghe sono la scelta del profilo assoluto, la direzione dello sguardo, l'invenzione dei capelli che chiudono il motivo con un andamento centinato (ripreso in Boccioni nel formato della tela e in Russolo della lastra). E, provando ad allargare lo spettro dei riferimenti dal libro di Linde, lo stesso motivo dell'ondulazione dei capelli e del profilo della donna è presente nella *Lo specchio*, una xilografia riprodotta da Schieffler nella tavola 80b del catalogo del 1907: l'incisione ebbe una certa fortuna come copertina per un portfolio di incisioni pubblicato da Julius Meier-Graefe nel 1896²⁵ e poté quindi giungere a Boccioni anche con questi tramiti. La seconda tavola a colori del libro di Linde, una bella fotoincisione del quadro a olio *Monna nella versione oggi al Munch-Museum di Oslo*²⁶ (fig. 7), poté fornire una importante informazione al Boccioni della *Testa femminile* del 1910 (e al Russolo impegnato nella versione pittorica di *Profumo*, esposta nel dicem-

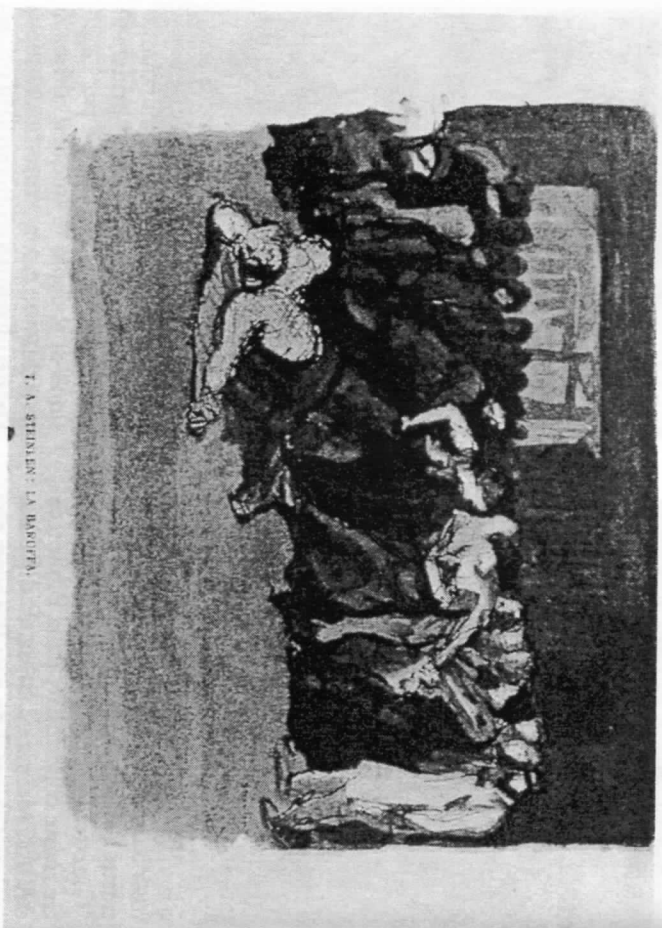


Fig. 10. T.-A. Steinlen, *La baruffa* (in V. Pica, *Attraverso gli albi e le cartelle*, X, [1910])

bire a Milano²⁷) per le striature cromatiche (a colori complementari rosso-verdi) che continuano, amplificandolo, il disegno ondulato dei capelli. Queste ondulazioni serpentine saranno ricordate ancora da Boccioni nel 1911, nella seconda versione de *Gli addii* (CC 723). Sfogliando il libro di Linde fa una certa impressione avvicinare l'abbraccio dei due amanti della xilografia *Der Kuss*²⁸ all'abbraccio della coppia in primo piano ne *Gli addii*, e forse riconoscere, nella trama del legno della matrice, uno dei motivi ispiratori della pioggia battente resa con fitte, parallele linee verticali in *Quelli che restano* (nella seconda versione CC 725, ma anche nella prima versione CC 740).

Se davvero Boccioni aveva l'abitudine di informarsi sull'arte internazionale attraverso le riproduzioni pubblicate su libri e riviste (e la pronta reazione,

nell'estate 1911, alle poche riproduzioni dei cubisti contenute in un articolo di Roger Allard testimonierebbe una sicura attenzione all'attualità figurativa mediata dalla stampa²⁹), e privilegiava la grafica come il tramite più leggibile, allora la ricerca di questo genere di modelli può condurre a qualche utile risultato. Quelli che seguono sono tre esempi molto diversi tra loro.

Nel 1909 Boccioni isolò il volto della madre, già variamente studiato negli anni precedenti, in due disegni (uno a inchiostro, uno a matita: CC 394-395) particolarmente rifiniti: con questi disegni egli voleva impadronirsi di una raffinata tecnica chiaroscurale destinata a essere tradotta in pittura nelle due riprese a luce radente, e con la stessa angolazione della ritrattata, di *Controluce* e di *Tre donne* (CC 434 e 455). La soluzione grafica di parten-

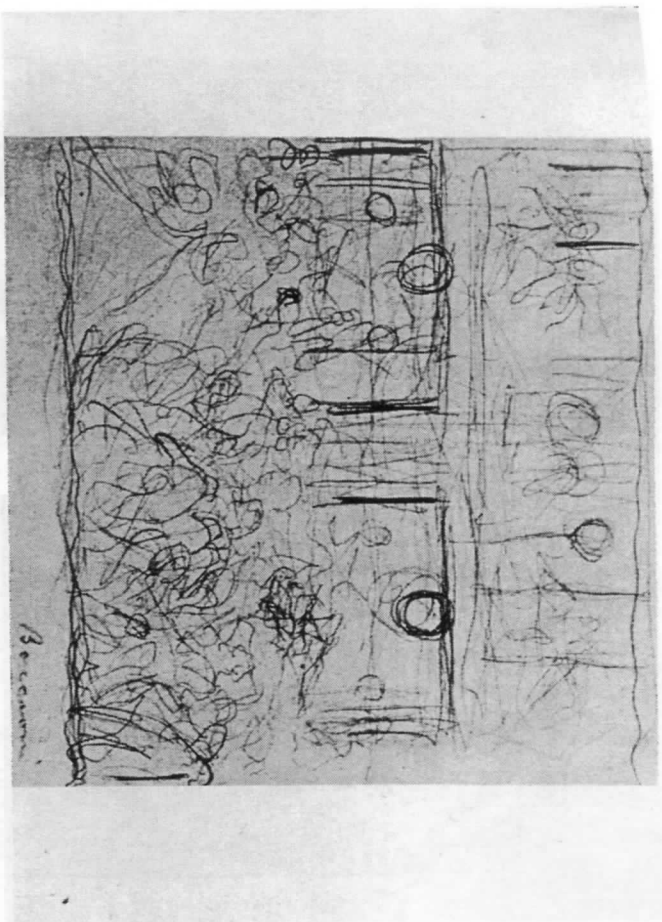


Fig. 11. U. Boccioni, *Studio per Baruffa*, 1910-1911, New York, The Museum of Modern Art

za, specialmente nel foglio CC 394, stupisce per la precisione analitica del tratto, una soluzione antimoderna per chi negli stessi mesi ammirava il segno di Anders Zorn, e sarebbe stato di lì a poco accusato da Soffici di epigoni³⁰ nei confronti della più elegante e mondana grafica internazionale (Chahine, Prunier, Helleu)³⁰. La scheda di Ester Coen nel catalogo generale di Boccioni ricorda la passione dell'artista per la grafica di Dürer, considerata nello stesso periodo "un tirano"³¹ impero del segno che morde con "forze sforma" correndo "verso l'ideale"³¹. Lo stesso nordicismo del tratto era però anche uno stilismo contemporaneo e lo troviamo praticato in molta grafica coeva, o di poco anteriore. Karel Mertens era un artista del modernismo belga, abile acquafortista e specialmente noto perché era stato tra i fondatori della rivista "L'Art

Contemporain" la cui collezione era presente anche alla Biblioteca dell'Accademia di Brera a Milano. Un suo ritratto della madre a disegno (fig. 8) pubblicato nel 1901 dalla rivista viennese "Die Graphischen Künste"³² presenta la stessa intonazione morale (uno sguardo sul volto materno a un tempo affettuoso e implacabile) e lo stesso taglio ossessivamente ravvicinato del disegno di Boccioni e di alcune grafiche precedenti (fig. 9); nello sviluppo pittorico di *Controluce*, l'andamento concentrato dei segni di Mertens ritorna nella stesura pittorica di Boccioni, dove i filamenti di luce insistono sui dettagli grafici (i capelli luminosi che si incidono contro lo sfondo o contro la tempia). "Die Graphischen Künste", anch'essa collezionata dalla biblioteca dell'Accademia milanese fino al 1903, era la più sontuosa rivista europea di grafica internazio-

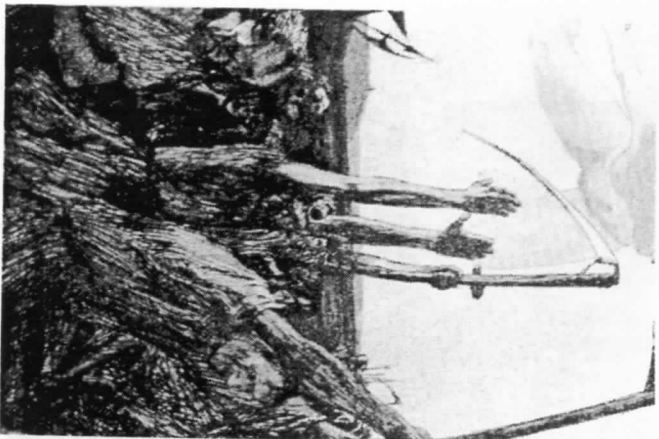


Fig. 12. K. Kollwitz, *Bauernkrieg* (particolare) (in "Die Kunst für Alle", 1901-1902)

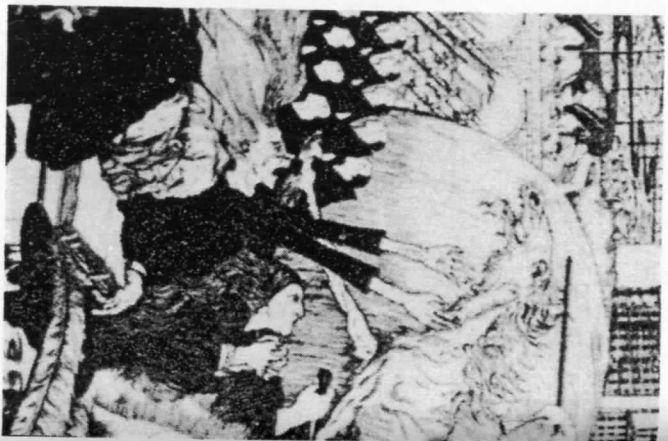


Fig. 13. U. Boccioni, *Bana solitudo-Sola beatitudo*, 1908 (particolare). Milano, collezione privata

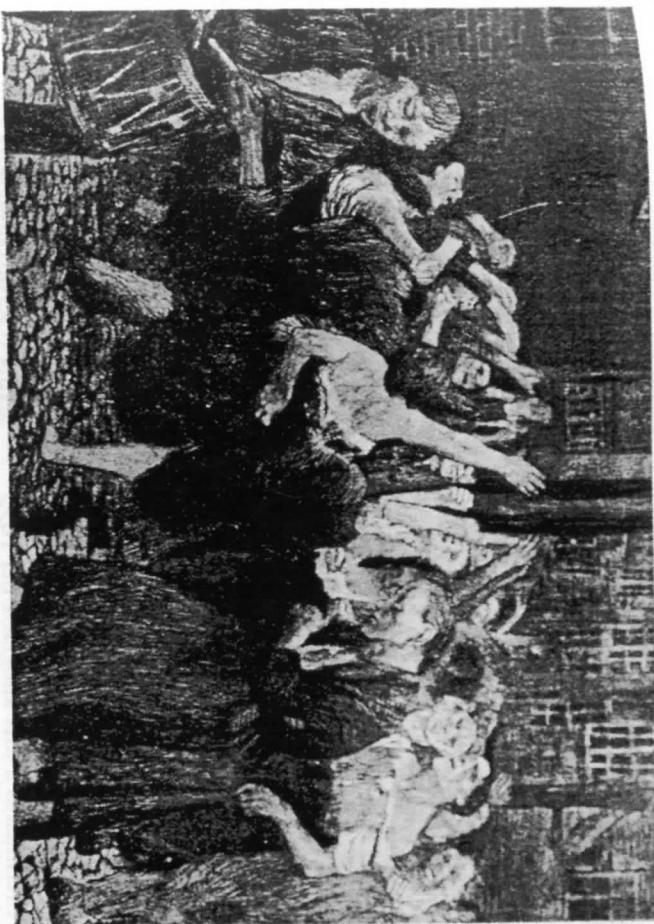


Fig. 14. K. Kollwitz, *Der Tanz um die Guillotine* (particolare) (in "Die Kunst für Alle" 1901-1902)

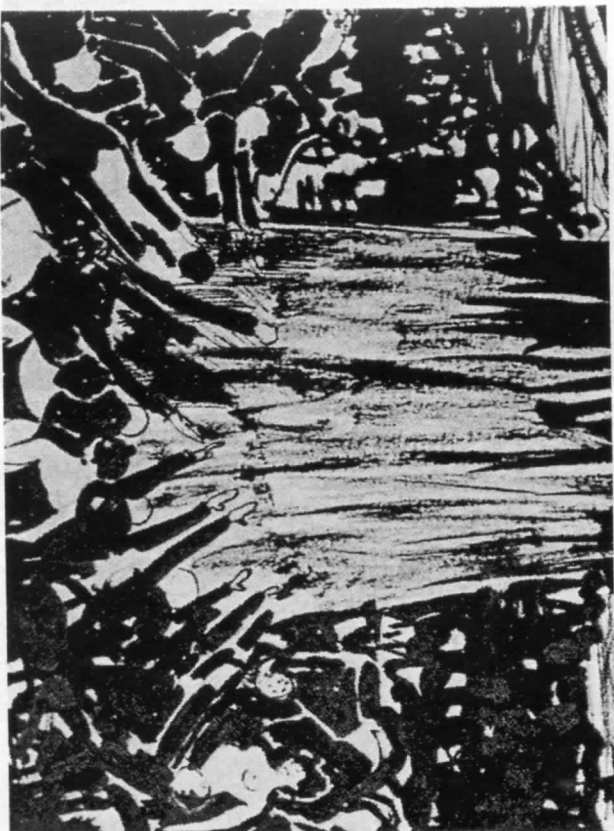


Fig. 15. U. Boccioni, *Folla intorno a un monumento*, 1908 (particolare), collezione privata

nale, con molti fogli originali rilegati nei vari numeri, ed è più che naturale che Boccioni la sfogliasse alla ricerca di informazioni sugli amati artisti di area germanica e nordica.

Nel 1908 Boccioni annotò sui taccuini di aver acquistato, pagandoli a rate, tre libri illustrati su Dürer, Michelangelo e Rembrandt: la terna di nomi consente di restringere, con buona sicurezza, il campo alle belle monografie della serie "Klassiker der Kunst" editre negli stessi anni dalla Deutsche Verlag-Anstalt di Stoccarda³³. Dalle osservazioni di Boccioni su Rembrandt, che riguardano sia la pittura sia la grafica e sempre con accenti critici ("forme volgari" per la pittura, "meschinità di forma" per la grafica), non è possibile precisare se avesse fra le mani il libro di Hans Wolfgang Singer dedicato alle incisioni o quello di Adolf Rosenberg dedi-

cato ai quadri. Ma l'interesse per la grafica di Rembrandt dovette precisarsi di lì a qualche tempo. Nel 1910 l'artista cominciò infatti a riflettere sulla possibilità di rappresentare i fasci luminosi che investono le figure come vere e proprie presenze dotate di consistenza plastica autonoma. In un *Controluce* a matita del 1910 (CC 457) esposto lo stesso anno alla Famiglia Artistica e acquistato da Margherita Sarfatti questi fasci attraversano il volto della figura, sovrapponendo la loro fitta trama di diagonali parallele alle linee ondulate del volto e dei capelli: nessun corpo è opaco, aveva appena scritto Boccioni nel *Manifesto tecnico della pittura futurista* dell'aprile 1910, e l'immaginazione del pittore può dare risultati analoghi a quelli dei raggi X. A ridosso della scrittura di questo manifesto Boccioni dovette ritrovare nella grafica di Rembrandt,

colui che gli sembrò "il padre dei moderni luministi"³⁴, una delle possibili soluzioni per la rappresentazione della luce: nelle *Tre croci* (1653) e nella *Circoncisione* (1654), pubblicare a tutta pagina nel libro sulle incisioni rembrandtiane di Singer³⁵, la luce penetra dall'alto, scende con fasci diagonalmente, si sovrappone al disegno delle figure creando una trama grafica autonoma, di consistenza analoga a quella che indica altre presenze solide.

Per trovare esempi di quella vita moderna urbana caratterizzata da episodi di rivolta sociale, assemblamenti di folla, tipi psicologici nuovi Boccioni doveva guardare al mondo francese. Come ha intuito Guido Ballo nel 1973 con un accostamento cui non si è dato sufficiente rilievo³⁶, la *Rissa in Galleria* è un quadro che fa esplicito riferimento a una xilografia del 1893 di Felix Vallotton, *La manifestante*³⁷: Boccioni è partito dal motivo compositivo di Vallotton (i manifestanti che corrono a raggiera, la visione dall'alto), ha conservato alcune soluzioni formali (lo stragliarsi netto delle nere sagome contro la strada), e ha trasformato poi il quadro in una sapiente applicazione di puntinismo virtuosisticamente complicato dai colori sgarbati delle luci artificiali dell'illuminazione notturna della Galleria Vittorio Emanuele di Milano. Capita però, e più spesso di quanto si creda, che Boccioni sia vittima di una fascinazione tematica che prende il via dal titolo stesso dell'opera: sono stati studiati i prelievi dal titolo di un quadro celebre in Italia, *La risata* del russo Philip Malawin, per *La risata* del 1911; e, nello stesso anno, i titoli degli scomparsi di un ritratto del bretone Charles Cotter, *Au pays de la mer*, ritornano nelle stazioni del ritratto de *Gli stati d'animo*³⁸. Pica pubblicò nel settimo fascicolo di *Attraverso gli albi e le cartelle*, uscito nel 1910, una litografia

a tutta pagina di Steinlen che si aggiungeva a quelle già riprodotte su "Emporium" nel 1908, intitolandola *La baruffa* (fig. 10). Boccioni diede proprio questo titolo, *La baruffa*, alla *Rissa in Galleria* quando la espose per la prima volta alla Famiglia Artistica di Milano nel dicembre 1910. Il quadro oggi conservato al Museum of Modern Art di New York e noto come *Baruffa* (CC 686), un formato quadrato di poco più di 50 centimetri di lato, è però diverso: vi è rappresentato un tumulto visto frontalmente, osservato da spettatori affacciati alle finestre spalancate, dipinto con le pennellate sintetiche di un abbozzo; la sequenza di esecuzione rispetto alla *Rissa in Galleria* rimane problematica. Ma questa *Baruffa*, e ancora di più (fig. 11) un suo studio preparatorio a matita (CC 687), mi sembrano ristenire dell'omonimo precedente di Steinlen: la rissa si svolge come su un palcoscenico e le persone si affollano con l'andamento orizzontale del fregio; inoltre una apertura luminosa che fa da sfondo nella litografia di Steinlen sembra ricordata con precisione da Boccioni che la ripropone nel portico illuminato dai grandi lampioni rotondi.

Sul *Lutto* abbiamo meno informazioni rispetto a quelle su *La città sale*, l'altra grande opera realizzata da Boccioni nel 1910. L'artista ne accenna per la prima volta in una lettera a Barbantini del settembre 1910; la tela fu esposta per la prima volta nel dicembre 1910 alla Esposizione Annuale della Famiglia Artistica Milanese e venne ripresentata "ritoccata" (secondo una informazione del giornalista Arturo Tegli³⁹) alla Esposizione Liberale del Padiglione Ricordi, nell'aprile 1911. Boccioni pensava in origine a un'opera molto diversa da quella oggi conosciuta. In tre studi (i fogli CC 648,

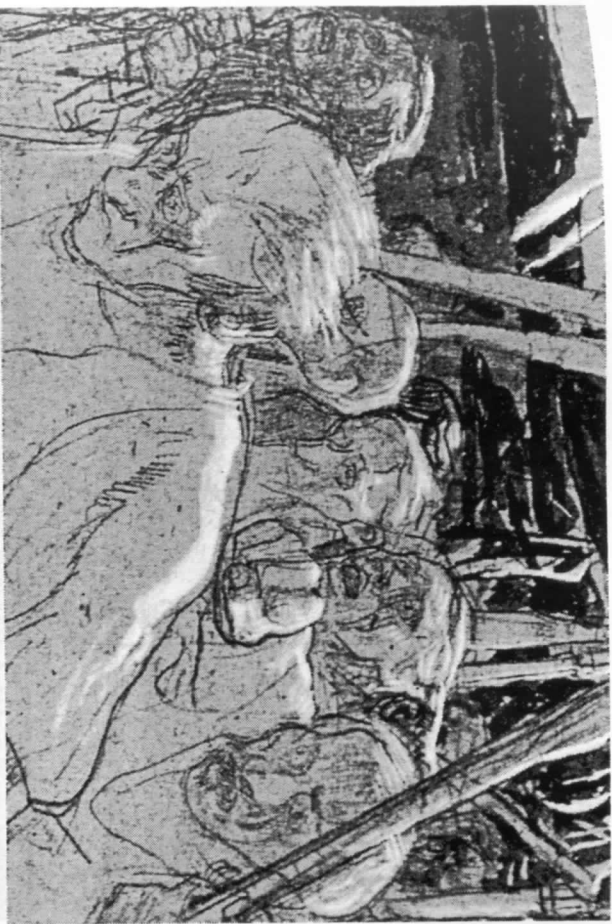


Fig. 16. K. Kollwitz, Studio per una incisione del ciclo *Banenrkeieg* (particolare) (in "Die Graphischen Künste", XXVI, 1903)

con due distinti schizzi, e 649) egli elaborò una composizione destinata a non avere seguito in pittura: inginocchiata su una sorta di lungo inginocchiatoio posto al centro di una stanza una donna vestita di nero prega di fronte alla bara di un defunto, mentre alle sue spalle il letto di morte si allinea contro la parete. Tre sagome bianche, forse allusive allo spirito del defunto che abbandona il corpo, si innalzano verso il soffitto. Nell'ultimo foglio (CC 649), più dettagliato, la donna è ruotata verso lo spettatore, con le braccia incrociate: ai suoi piedi si può forse riconoscere una piccola dolente che è stata però confusa da Boccioni, a tratti di matita nera, con la veste della donna; le sagome bianche sembrano qui dirette verso la porta aperta nella parete di fondo. Come ho già ricordato, in uno studio del 1958 Maurizio Calvesi ha messo in rapporto questa invenzione con le litografie di Edvard Munch *Agonia* e

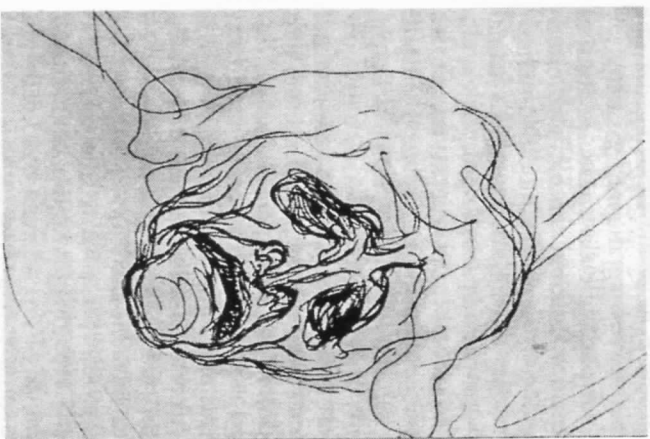


Fig. 17. U. Boccioni, Studio per *Il lutto* (1910). Collezione privata



Fig. 18. U. Boccioni, Studio per *Il lutto*, collezione privata

Camera ardente: anche se solo quest'ultima era sicuramente nota in Italia, mi sembra indubitabile che qui Boccioni recuperi il clima di cupa angoscia e di domestica tragedia che permea le litografie munchiane.

Nel passaggio da questi tre studi al quadro Boccioni cambiò la composizione e soprattutto modificò radicalmente il significato della scena. Scomparsa la scatola prospettica, alla cui incombenza l'artista si era affidato per comunicare angoscia e il senso di ineluttabilità della morte, le figure, nei disegni (CC 655-656) e nel quadro finale (CC 650) sono ora ribaltate sul primo piano e manifestano il loro dolore con atteggiamenti scomposti ed espressioni grottesche. Il lutto si trasforma così in una mascherata il cui motivo ispiratore era derivato da un ricordo personale dell'artista. In un racconto del 1908 egli appuntò infatti di aver assistito alle cerimonie che accompagnarono e seguirono la morte di una anziana conoscente, la signora Teresa Tresoldi, registrando i comportamenti dei parenti: Boccioni rimase sconcertato di fronte alla "mancanza di controllo su sé stessi",



Fig. 19. G. Minne, *Spasimo* (particolare) (in V. Pica, *Attraverso gli albi e le cartelle*, II, 1907)

ai "pruriti fisici, risolti in grida sentimentali", ai gesti esteriori pensati per "colpire emotivamente gli astanti",

come in un teatrino dove gli attori si compiacevano di "ripetere o superare le parti"⁴⁰. È così interessante osservare come il consueto recupero da Previati (il motivo della dolente dai capelli rossi scomposti e dalle braccia spalancate è stato avvicinato a un brano delle *Marie ai piedi della croce*⁴¹) sia mutato di segno, ribaltato da un clima di tragica pietas a una caricatura grottesca.

Nessun disegno oggi sopravvissuto documenta un passaggio dal primo al secondo ciclo di fogli. Quando ristudiò a matita il quadro, Boccioni immaginò un raggruppamento di persone senza riferimento spaziale, dominato dal largo chiasmo della dolente riversa; e collocò nell'angolo in alto a sinistra il motivo dei necrofori, appena intravisti, che trasportano la bara verso la sepoltura. I due disegni non documentano l'ultima invenzione, quella dei due grandi mazzi di crisantemi aggiunti ai lati: essi non sono però il frutto del "ritocco" del 1911, perché se ne accenna già in una recen-

sione del dicembre 1910 alla mostra della Famiglia Artistica⁴².

Il gesto plateale, a braccia spalancate, della dolente che perde i sensi sembra ricordare quello di un Cristo depresso

(e un quadro che raffigurava una deposizione grottescamente teatralizzata nei riti spagnoli del Venerdì Santo era stata esposta, con il titolo *I flagellanti*, da Ignacio Zuloaga alla Biennale di Venezia del 1910 e aveva avuto l'onore di una riproduzione a tutta pagina su "Emporium"⁴³). Ma lo stesso gesto rimanda a un motivo che Boccioni stava studiando in parallelo (o avrebbe studiato di lì a poco) per la folla di uomini ne *La rissa in Galleria*. Esso riprende e sviluppa il gesto, di estrema violenza espressiva, di due donne reverse dai lunghi capelli sciolti e dalle braccia rivolte verso l'alto (fig. 13) che era stato da lui inserito nella versione datata 1908 del disegno *Beata solitudo-Sola beatitudo* (CC 294). Calvesi ha ricondotto questo gesto a una fonte munchiana, la litografia *Sorgenmarck*⁴⁴ del 1897 dove un gruppo di uomini e donne innalza al cielo la bara di un eroe con gesti analoghi: Boccioni avrebbe ricordato questa li-

tografia per il segno sommario dell'inchostro nero e per l'alto basamento centrale, nel foglio a matita e china del 1908 abitualmente intitolato *Folla intorno a un monumento* (CC 368).

Per questo gesto e, in generale, per le soluzioni impiegate nell'ultima versione del *Lutto* credo che Boccioni abbia attinto a un ulteriore riferimento. In Italia l'aggiornamento sulla situazione artistica tedesca, e dell'Europa del Nord in generale, era affidato nel primo decennio del Novecento alle pagine del mensile "Die Kunst für Alle". La rivista, stampata a Monaco di Baviera e firmamente illustrata con ottime tavole, allineava importanti articoli monografici su artisti contemporanei e ampie rassegne sulle mostre di area germanica. Se l'attenzione focalizzata sulle mostre del Glaspalast e delle Secessioni monacensi faceva privilegiare opere di sapore accademico o secessionista, non mancavano anche importanti aperture su proposte più moderne. Nel 1902 la rivista fu, ad esempio, il primo periodico europeo a dedicare un articolo a Käthe Kollwitz, con la riproduzione di cinque acqueforti, dai soggetti di cruda denuncia

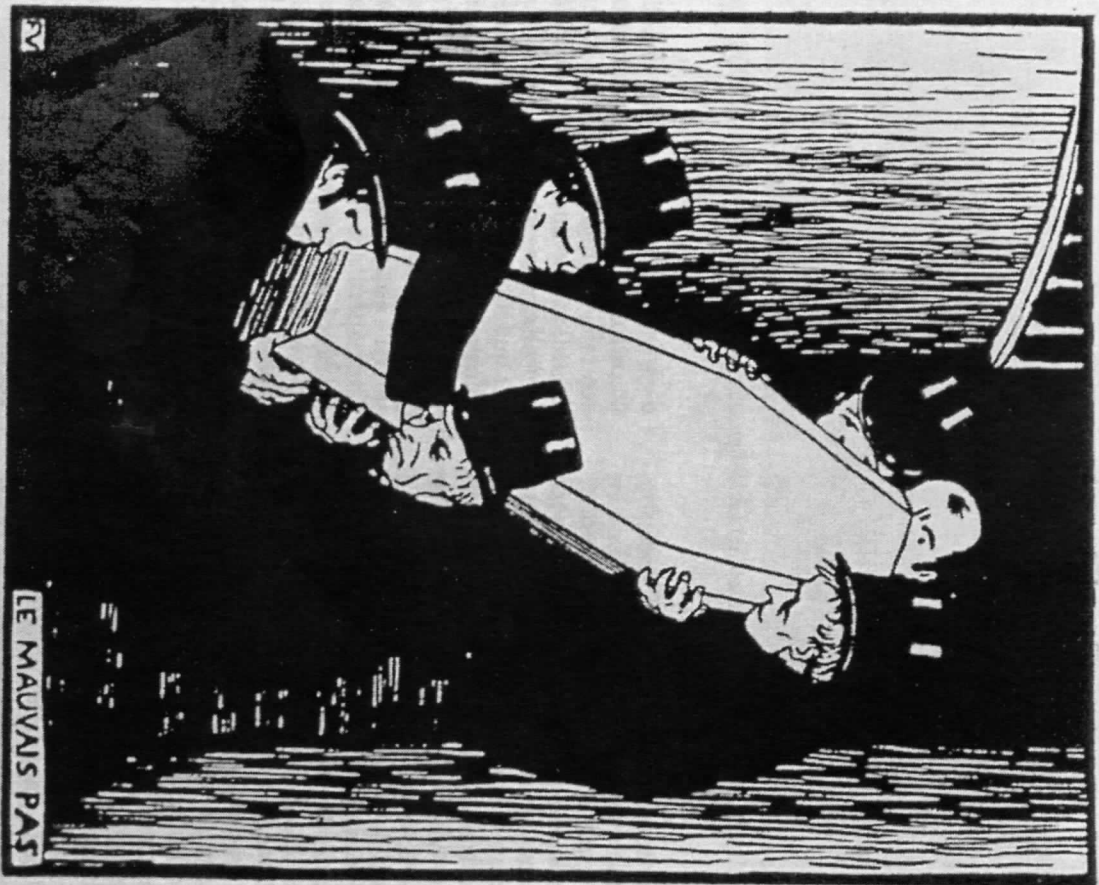


Fig. 20. F. Valloetton, *Le mauvais pas* (in V. Pica, *Attraverso gli albi e le cartelle*, II, 1907)



Fig. 21. U. Boccioni, *Il lutto* (1910), collezione privata

sociale o di esplicita rappresentazione di scioperi e di rivolte⁴⁵. L'acquaforte che apriva l'articolo, della serie intitolata *Bauernkrieg*, raffigurava un tumulto di contadini in marcia: il gesto del contadino al centro (fig. 12) con le mani tese verso il cielo sarà ripreso quasi letteralmente da Boccioni in quello delle due donne riverse in *Beata solitudo-Sola beatitudo*. In una delle due acquaforti che aveva l'onore di una riproduzione a tutta pagina, *Der Tanz um die Guillotine*, il macabro girotondo di popolani con il gesto delle braccia alzate (fig. 14) è servito a Boccioni per studiare i gesti della folla e la costruzione intorno a un asse centrale della *Folla intorno a un monumento* del 1908 (fig. 15), con uno schema che si manterrà fino ai disegni preparatori (in particolare CC 658) per la

Rissa in Galleria.

Boccioni non conobbe però i fogli della Kollwitz solo in riproduzione. Alla Biennale di Venezia del 1909 egli poté studiare, nella due ricche sale internazionali di grafica, dodici sue acquaforti: sei del ciclo della *Rivoluzione dei tessitori*, due dello *Sciopero di contadini*, e altre quattro isolate⁴⁶. Se immaginiamo un Boccioni a Milano impegnato a ricercare nelle riviste internazionali messe a disposizione dall'Accademia di Brera immagini di quella Käthe Kollwitz che l'aveva colpito a Venezia, qualche ritrovamento potrà tornargli utile. È possibile che il gesto dei dimostranti, la violenza del tratto, la trama di diagonali e chiasmi improvvisi che si ritrovano in un disegno preparatorio per il *Bauernkrieg*, riprodotto nel 1903 sulla già citata

"Die Graphischen Künste"⁴⁷ abbiano contribuito alla regia dei primi schizzi per la seconda versione del *Lutto*. Dallo stesso disegno della Kollwitz, e partendo dai dettagli dei volti di alcune delle donne in rivolta (fig. 16), Boccioni sembra essersi ispirato per la costruzione a linee ondulate, che suggeriscono il disporsi della pelle sulla testa scheletrica, che si ritrova in uno studio per una delle dolenti del *Lutto*, il CC 654 (fig. 17). Nello stesso numero di "Die Graphischen Künste" un altro disegno preparatorio per l'incisione *Zertrietene* può essere servito a Boccioni come aiuto per la messa a punto del gesto della dolente sostenuta dal proprio braccio (CC 651: fig. 18), gesto poi eliminato nella versione finale del dipinto. Nella versione finale le teste di donna dai capelli scomposti e divisi al centro da una netta scrinatura ricordano da vicino quelle illustrate dalla stessa Kollwitz in una delle sue incisioni più celebri, quella *Revolte* del ciclo dei tessitori esposta a Venezia nel 1909 e già inclusa, in una acquaforte originale, nello "Zeitschrift für Bildende Kunst" del 1905⁴⁸. Boccioni può aver utilizzato il campionario di mani nodose, volti scarniti, pose ineleganti e forzate. Certo, Boccioni si muove nel 1910 con inaspettata apertura di orizzonti.

Il motivo della dolente studiato nel citato disegno CC 651 riutilizza ricerche grafiche intorno al tema del *Pianto*, coeve al Paolo e Francesca del 1908. È interessante che qui Boccioni contamina il riferimento alla Kollwitz con una invenzione grafica di una litografia di Georges Minne, *Spaaimo*, illustrata da Pica nel secondo volume (1907) di *Attraverso gli albi e le cartelle*⁴⁹ (fig. 19): i tratti secchi del volto delle donne di Minne, i loro lunghi capelli sciolti e la stessa teatralità un poco forzata del soggetto sembrano ricordarsi con una certa puntualità.

L'invenzione compositivamente più arida e inartesa della versione finale del *Lutto* (fig. 21) è quella dei necrofori intenti a trasportare una bara fuori dal campo visivo della composizione. Due uomini a figura intera sono impegnati nel trasporto nel foglio CC 656; una drastica potatura di formato confina la bara in un angolo nel CC 655; nel quadro finale, nuovamente allargato alle dolenti sulla sinistra, sopravvive la ripresa frontale della bara, con una focalizzazione sul gesto delle mani dei necrofori che la sostengono. Questa invenzione dà una coloritura di moderno cinismo alla scena, e contrasta in modo stridente con il dolore teatralizzato delle donne.

Anche per quest'ultima soluzione credo si possa ritrovare una suggestione, tematica e visiva, di area internazionale. Boccioni conosceva sicuramente, perché pubblicata su "Emporium" e in *Attraverso gli albi e le cartelle*, una litografia di Vallotton intitolata *Le manvais pas*⁵⁰ (fig. 20): essa seguiva di poche pagine, nella doppia sequenza di immagini selezionata da Pica, la già citata *Manifestation*. Ne *Le manvais pas*, dove sono raffigurati sei necrofori impegnati nel difficile trasporto di una bara attraverso uno stretto pianerottolo, l'attenzione è puntata sui gesti delle mani che manovrano la bara, evidenziati dalla secca scansione di bianchi e neri della xilografia. *Le manvais pas* dovrebbe sembrare a Boccioni un tramite interessante per dare una coloritura di moderno *humour noir* alle esagerazioni tragiche delle donne nella scena del *Lutto*. Vallotton era una autrice sicuramente nota in Italia (alla Biennale veneziana del 1905 erano state esposte tre cornici che riunivano sue xilografie), fu riprodotto con grande rilievo da Pica, e Boccioni dovette avere un particolare occhio di riguardo per lui. Credo che dalla conoscenza del ciclo xilografico

degli *Instruments de musique* del 1896-1897 (quattro fogli del quale ciclo furono riprodotti da Pica nel 1907) derivino gli esperimenti grafici boccioniani dell'*Uomo al pianoforte* (CC. 362-363); e che gli uomini in bombetta o cilindro nero che affollano gli studi per *La retina* (CC 661-664) siano debitori di quelli frequentemente rappresentati nella grafica di Vallotton degli anni Novanta (*Les amateurs d'estampes*, *Le étranger*, *L'exécution*⁵¹) uguali nelle loro divise di eleganti, e un po' marionetteschi, borghesi cittadini.

1. M. Calvesi, *Il futurismo di Boccioni: formazione e tempi*, "Arte Antica e Moderna", 1 (2), aprile-giugno 1958, pp. 149-169; Id., *Boccioni e Previati*, "Commentari", XII (D), 1961, pp. 57-65.
2. M. Calvesi, E. Coen, *Boccioni*, Milano, Electa, 1983.
3. M. Calvesi, *Il futurismo di Boccioni: formazione e tempi*, cit., p. 155.
4. Si tratta del quadro oggi alle Civiche Raccolte d'Arte di Milano riprodotto con il titolo *Visioni di marine antiche: cartavalle pisane*, in N. Barbantini, *Gaetano Previati*, Roma-Milano, Boretti e Tummellini, 1919, tav. 76; l'opera poté essere studiata da Boccioni nella personale milanese di Previati del 1910, dove era esposta nella stessa sala del *Tritico dell'Eritrea* (*Esposizione di disegni opere del pittore Gaetano Previati*, Catalogo, [Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, gennaio-febbraio 1910], Milano, Capriolo e Massimino, 1910, n. 78).

5. G. Gines, "Un sogno che svanisce nella luce della modernità": Gaetano Previati nella lettura della critica, dalle suggestioni antipositiviste all'ingrosso su Umberto Boccioni, in Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo, (Milano, Palazzo Reale, aprile-agosto 1999), a c. di F. Mazzocca, Milano, Electa, 1999, pp. 69-75; I. Schiattini, *Umberto Boccioni. Stati d'animo. Teoria e pittura*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2002, pp. 17-35.
6. C.L. Raggianni, *Boccioni prefuturista*, "Critica d'Arte", XII (69), marzo 1965, pp. 16 e 23.
7. La Collezione Mattioli. Capolavori dell'Avanguardia Italiana, catalogo scientifico di F. Fergonzi, Milano-Ginevra, Skira, 2003, p. 151.
8. M. Calvesi, *Boccioni e Roma, la città che cresce*, "Storia dell'Arte", (101), 2002, pp. 113-119.
9. Si tratta di una illustrazione per il *Vae Victis* di Jean Reibrach riprodotta in V. Pica, *Artisti contemporanei: Théophile-Alexandre Steinlen*, "Emporium", XXVIII (166), ottobre 1908, p. 257.
10. V. Pica, *Artisti macabri, in Attraverso gli albi e le cartelle* (*Sensazioni d'arte*), I serie, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1904, p. 19; la stessa litografia fu riprodotta in J. Cohen Gosschalk, *Otdion Redon*, "Zeitschrift für Bildende Kunst", XXII, 1911, p. 62, un richiamo utile se si ipotizza una esecuzione dell'opera di Boccioni allo stesso anno.
11. V. Pica, *Gl'Impressionisti Francesi*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche,

- 1908, p. 64, col titolo *Un ponte sul Tarnigi*, a Londra (foto di Etienne Bulloz); lo stesso anno una riproduzione più leggibile dello stesso quadro (era *Warenho Bridge, temps gris*, oggi Copenhagen, Ordtpugardssamlng, catalogo in D. Wildenstein, *Monet. Catalogue Raisonné*, Colonia-New York, Taschen-Wildenstein Institute, vol. III, n. 1561) fu pubblicata in A. Alexandre, *Claude Monet, his Career and Work*, "The Studio", (43), 1908, a fronte di p. 89.
12. V. Pica, *Inciatori olandesi*, in *Attraverso gli albi e le cartelle (Sensazioni d'arte)*, II serie, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1907, p. 45.
13. G.C. Argan, *Umberto Boccioni*, scelta degli scritti, regesti, bibliografia e catalogo delle opere a c. di M. Calvesi, Roma, De Luca, 1953, p. 11 ("una tela come *Il lutto* devia bruscamente verso il tragico di Munich").
14. L'unica rilevante eccezione mi sembra quella di E. Crispolti, *Come si studiar l'arte contemporanea*, Roma, Donzelli, 1997, pp. 33-34.
15. G. Ballo, *Boccioni. La vita e l'opera*, Milano, Il Saggiatore, 1964, p. 226.
16. IX *Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1910. Catalogo illustrato*, Venezia, Ferrari, 1910, p. 164, n. 39; si tratta con ogni probabilità della puntascocca oggi nota con il titolo *Il giorno appreso*, catalogata in G. Schielfer, *Verzeichnis des graphischen Werks Edward Munch bis 1906*, Berlino, Cassirer, 1907, al n. 15.
17. Per le esposizioni parigine di Munch del periodo si veda *Munch et la France*, (Parigi, Musée d'Orsay, settembre 1991-gennaio 1992), a c. di A. Eggum, R. Rapetti, Parigi, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1991; per il mondo germanico e austriaco J. Kneher, *Edward Munch in seinen Ausstellungen zwischen 1892 und 1912. Eine Dokumentation der Ausstellungen und Studien zur Rezeptionsgeschichte von Munchs Kunst*, Worms, Verneische Verlagsgesellschaft, 1994.
18. V. Pica, *Tre artisti d'eccezione. Aubrey Beardsley-James Ensor-Edouard Munch (sic)*, "Emporium", XIX (113), maggio 1904, pp. 347-368 (con 9 riproduzioni di Munch); Id., *Artisti d'eccezione*, in *Attraverso gli albi e le cartelle (Sensazioni d'arte)*, II serie, cit., pp. 127-135 (con 15 riproduzioni di Munch).
19. E il foglio catalogo in G. Schielfer, *op. cit.*, n. 73.
20. J. Thiis, *Edward Munch*, "Zeitschrift für Bildende Kunst", XIX, 1908, pp. 133-144.
21. W. Ritter, *Correspondance de Bohème*, "Gazette des Beaux-Arts", XLVII (XXXIV), octobre 1905, p. 345.
22. M. Linde, *Edward Munch und die Kunst der Zukunft*, Berlino, Gortheimer, 1902; Id., *Edward Munch*, Berlino, Gortheimer, 1905; sui rapporti tra il critico, collezionista ed editore di grafica Max Linde ed Edward Munch si vedano i saggi di G. Woll, *Munchs Graphik in Deutschland. Vom Zustandruck zur Massenauflage*, e di S. Pucks, *Und die Deutschen begannen, nicht kräftig zu unterstützen*. *Edward Munchs Förderer in Deutschland 1902-1912*, in *Munch und Deutschland*, (Monaco, Kunststhalde der Hypo-Kulturstiftung, settembre-novembre 1994), a c. di U. Schneedee e D. Hansen, Stoccarda, Hatje, 1994, pp. 45-59 e 82-90.
23. L'identificazione tra il CC 458 e il quadro di Boccioni in concorso per il Premio Fumagalli è stata proposta in G. Di Milia, *Boccioni e Marinetti*, in *Marinetti e il futurismo a Milano. La grande Milano tradizionale e futurista*, (Milano, Biblioteca Nazionale Braidenese, ottobre-novembre 1995), a c. di A. Batori, Roma, De Luca, 1995, p. 120; sulla relazione tra il quadro e l'incisione da ultimo I. Schiaffini, *op. cit.*, pp. 57 e 59.
24. Ivi, p. 60.
25. La fortuna della xilografia, nota anche con il titolo di *Testa maschile nei capelli di una donna*, è ricostruita in *The Symbolist Prints of Edward Munch. The Vivian and David Campbell Collection*, (Toronto, The Art Gallery of Ontario, febbraio-maggio 1997), a c. di E. Prelinger e M. Parke-Taylor, New Haven-Londra, Yale University Press, 1997, pp. 152-155.
26. Linde non riprodusse la più tarda litografia a colori catalogata in G. Schielfer, *op. cit.*, n. 33 ma una fotocisione del quadro del 1894-1895 (è l'olio su tela catalogato al numero OKK M 68 del Munch-Museum di Oslo) realizzata nella stamperia berlinese Feising appositamente per l'editore Gortheimer.
27. Si tratta del quadro inviato con lo stesso titolo alla Esposizione Annuale della Famiglia Artistica Milanese nel dicembre 1910: G.F. Maffina, *Luigi Russolo e l'arte dei rumori*, con tutti gli scritti musicali, Torino, Martano, 1978, p. 331.
28. G. Schielfer, *op. cit.*, n. 102.
29. L'influenza su Boccioni dei quadri di Gleizes, Léger e Delanay riprodotti in R. Sud-Ouest, I (2), giugno 1911, pp. 57-64 è stata studiata in M. Calvesi, *Il futurismo di Boccioni: formazione e tempi*, cit., pp. 149-169.
30. L'accusa all'"ultramoderno Boccioni" di essere "un saggissimo pittorello, seguace pedestre di Chahine, di Prunier, di Helleau" è espressa da Soffici (A. Soffici, *L'Esposizione di Venezia. II*, "La Voce", II [47], 3 novembre 1910) al cospetto della personale dell'artista alla mostra estiva di Ca' Pesaro del 1910.
31. E. Coen, scheda a *La madre*, in M. Calvesi, E. Coen, *op. cit.*, p. 276; il riferimento è a un passo di U. Boccioni, *Terzo taccuino (gennaio-agosto 1908)*, in Id., *Gli scritti editi e inediti*, a c. di Z. Birelli, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 278.
32. P. de Mont, *Die graphischen Künste in heuligen Belgien und ihre Meister*, *Karel Mertens*, "Die Graphischen Künste", XXIV, 1901, tra le pp. 32 e 33.
33. Si tratterebbe dunque di F. Knapp, *Michelangelo. Des Meisters Werke in 166 Abbildungen*, Stoccarda-Lipsia, Deutsche Verlag-Anstalt, 1906 (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, n. 7); F. Winkler, *Dürer. Des Meisters Gemälde. Kupferstiche und Holzschnitte*, Stoccarda-Lipsia, Deutsche Verlag-Anstalt, 1905 (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, n. 4); A. Rosenberg, *Rembrandt. Des Meisters Gemälde in 405 Abbildungen*, Stoccarda-Lipsia, Deutsche Verlag-Anstalt, 1904 (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, n. 2); oppure H. W. Singer, *Rembrandt. Des Meisters Radierungen in 408 Abbildungen*, Stoccarda-Lipsia, Deutsche Verlag-Anstalt, 1906 (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, n. 8).
34. U. Boccioni, *Terzo taccuino (gennaio-agosto 1908)*, in Id., *op. cit.*, p. 277.
35. W. Singer, *Rembrandt. Des Meisters Radierungen*, cit., pp. 111 e 114.
36. L'accostamento, senza discussione, è proposto in *Boccioni e il suo tempo*, (Milano, Palazzo Reale, dicembre 1973-febbraio 1974), a c. di G. Ballo, F. Cachin-Nora, L. De Maria, F. Ruscoli, Milano, Arti Grafiche Fiorini, 1973, p. 75, nn. 38-39.
37. M. Vallotton, Ch. Goerg, Félix Vallotton, *Catalogue raisonné de l'Œuvre gravé et lithographique*, Ginevra, Editions du Borent, 1972, n. 110.
38. Per il punto della situazione su questo argomento I. Schiaffini, *op. cit.*, pp. 134-135; E. Coen, *Umberto Boccioni*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1988, p. 122.
39. A. Tegliò, *Ritratti a penna. Umberto Boccioni, "Il Pararo"*, 19 marzo 1911.
40. U. Boccioni, Pagina di raccuino datata 6 novembre 1907, in Id., *op. cit.*, p. 267.
41. I. Schiaffini, *op. cit.*, pp. 130-131.
42. "Una bara sollevata che si allontana, e cristallimenti intorno", s.a., *Alla Famiglia Artistica. Esposizione Intima*, "La Perseveranza", 21 dicembre 1910; i due mazzi di cristallimenti sembrano prossimi, per il *ductus* pittorico dei petali a piccoli tratti radianti, a quelli dipinti da Oskar Zwirnscher nel suo *Ritratto con cristallimenti bianchi*, esposto alla Biennale del 1910 (IX *Esposizione Internazionale d'Arte*, cit., p. 62, n. 13) e illustrato in catalogo (alla tavola 20).
43. V. Pica, *L'arte mondiale alla IX Esposizione di Venezia*, "Emporium", XXXII (192), dicembre 1910, p. 465.
44. G. Schielfer, *op. cit.*, p. 45.
45. A.L. Plehn, *Käthe Kollwitz*, "Die Kunst für Alle", XVII, 1901-1902, pp. 227-230.
46. VIII *Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1909. Catalogo illustrato*, (Venezia, [maggio-ottobre] 1910), Venezia, Ferrari 1909, sala 36-37, nn. 55-66. Le prime sei incisioni con la serie completa della *Rivoluzione dei tessitori*, sono catalogate in A. Klipstein, *Käthe Kollwitz. Verzeichnis des graphischen Werkes für die Jahre 1890-1912*, unter Verwendung des 1913 erschienenen Oeuvrekataloges von Johannes Sievers, Berna, Klipstein & Co., 1955 ai numeri 32-37 (*Ein Weberaufstand*, 1897-1898); le due seguenti, della serie *Scopero di contadini*, fanno parte della serie *Barmerkrieg* (1903-1908) ma non sono identificabili tra i numeri 66, 90, 94, 95-98 del catalogo generale; l'acquaforte esposta con il titolo di *Schiacciato* dovrebbe riconoscersi nella 48 (*Zerrreten*, 1900); *Bimbo morto* potrebbe essere identificata con la 23 (*Nor*, 1893-94), o con la 38 (*Frau an der Wiege*, 1897), oppure, con maggiore probabilità per l'esecuzione più recente, con la 72 (*Mutter mit totem Kind*, 1903); il foglio esposto con il titolo *Tumulto* dovrebbe essere l'incisione 44 (*Aufbruch*, 1899); più difficile, per l'alto numero di fogli con soggetti compatibili, è l'identificazione dell'ultimo numero dell'antologica della Biennale, dal titolo *Il copito*.
47. M. Lehrs, *Käthe Kollwitz*, "Die Graphischen Künste", XXXI, 1903, tra le pp. 64 e 65.
48. W. Weisbach, *Käthe Kollwitz*, "Zeitschrift für Bildende Kunst", XVI, 1905, tra le pp. 84 e 85.
49. V. Pica, *Inciatori bechi*, in *Attraverso gli albi e le cartelle (Sensazioni d'arte)*, II serie, cit., p. 87.
50. M. Vallotton, Ch. Goerg, *op. cit.*, n. 130b.
51. Ivi, nn. 107c, 137b, 142d.