Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa

Classe di Lettere e Filosofia

serie 5
2016, 8/2

EDIZIONI
DELLA
NORMALE

Direttore: Daniele Menozzi

Comitato scientifico: Carmine Ampolo, Pier Marco Bertinetto, Luigi Blasucci, Lina Bolzoni, Glen W. Bowersock, Horst Bredekamp, Howard Burns, Giuseppe Cambiano, Ettore Casari, Sabino Cassese, Michele Ciliberto, Claudio Ciociola, Gian Biagio Conte, Roberto Esposito, Massimo Ferretti, Nadia Fusini, Andrea Giardina, Carlo Ginzburg, Luca Giuliani, Anthony Grafton, Serge Gruzinski, Gabriele Lolli, Michele Loporcaro, Giovanni Miccoli, Glenn W. Most, Massimo Mugnai, Salvatore S. Nigro, Armando Petrucci, Paolo Prodi†, Adriano Prosperi, Mario Rosa, Gianpiero Rosati, Salvatore Settis, Alfredo Stussi, Alain Tallon, Paul Zanker

Comitato di redazione: Gianfranco Adornato, Amos Bertolacci, Luca D'Onghia, Anna Magnetto, Daniele Menozzi, Lucia Simonato, Andrea Torre, Ignazio Veca

Segreteria scientifica di redazione: Ignazio Veca

La quinta serie è pubblicata, con periodicità semestrale, in due fascicoli di circa 300 pagine ciascuno.

Abbonamento:

Annuale: Italia € 90,00 - Estero € 140,00
Fascicoli singoli: Italia € 45,00 - Estero € 70,00

Le vendite vengono effettuate previo pagamento anticipato. A distributori e librerie sarà praticato lo sconto del 15%.
Per informazioni: edizioni.orders@sns.it

Annali della Classe di Lettere e Filosofia
Scuola Normale Superiore
Piazza dei Cavalieri, 7
56126 Pisa
tel. 0039 050 509220
fax 0039 050 509278
edizioni@sns.it – segreteria.annali@sns.it
www.sns.it/scuola/edizioni/annalilettere/

Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa

Classe di Lettere e Filosofia

serie 5
2016, 8/2

EDIZIONI
DELLA
NORMALE

Pubblicazione semestrale
Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 7 del 1964
Direttore responsabile: Daniele Menozzi

ISSN 0392-095x

Indice

Diffondere la cultura visiva:
l'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni

a cura di Giorgio Bacci, Davide Lacagnina,
Veronica Pesce, Denis Viva

Presentazione
Giorgio Bacci, Davide Lacagnina,
Veronica Pesce, Denis Viva ix

La grafica, i testi e le immagini tra Otto e Novecento:
dagli artisti agli scrittori, attraverso i periodici

Inventing the Modern: Millais's Wood-Engraved
Illustrations to Novels of Anthony Trollope 1860-64
David Skilton 311

Giovanni Segantini: un mito mediale della Belle Époque.
Dalla stampa internazionale contemporanea
alla psicanalisi (1890-1920)
Michael F. Zimmermann 333

«Il Risorgimento Grafico» e il «Patto della bellezza»:
questioni di estetica
Miriam Fileti Mazza 355

Raffaello Bertieri, l'illustrazione e «Il Risorgimento Grafico»
Paola Pallottino 375

La fotografia, le arti fotomeccaniche e «Il Risorgimento Grafico»: un *rendez-vous* mancato
Tiziana Serena, Francesca Strobino 383

Mario Novaro e la corrispondenza con gli illustratori della «Riviera Ligure»: per un possibile dialogo tra testi e immagini
Andrea Lanzola 415

Modelli di grafica modernista nella «Riviera Ligure» e nella comunicazione pubblicitaria dell'olio Sasso
Leo Lecci 433

Le kleksografie poetiche di Corrado Govoni
Matteo Navone 455

Ut pictura poesis. La poetica visiva di Sbarbaro
Antonello Perli 475

L'espressionismo di Giovanni Boine
Veronica Pesce 489

Fonti, studi e metodologie: riviste e immagini nel Novecento

Allestimenti museali nelle riviste italiane di primo Novecento
Donata Levi 509

Testi senza immagini, immagini senza testi. Tre casi novecenteschi
Alessandro Del Puppo 533

Fonti di arte americana a Roma, 1958-1961: alcuni casi emblematici
Giorgia Gastaldon 547

L'immagine dello spazio. Dal 1967 a ritroso: fotografie di ambienti e installazioni sulle riviste d'arte italiane
Denis Viva 567

Ingaggiare le immagini: il caso di «Lotta Poetica»
Giorgio Bacci 589

Magazine as artwork. Riviste d'artista e fonti documentarie all'Archivio del '900 del Mart
Duccio Dogheria 615

Un critico d'eccezione, Vittorio Pica

Per un'introduzione al tema
Enrico Crispolti 637

Pica, Croce e il *Filologico*. Appunti in margine a un carteggio inedito
Nunzio Ruggiero 639

L'equivoco dello stile: Vittorio Pica e l'architettura modernista
Luca Quattrocchi 663

«La solidità dell'insieme, l'eleganza della linea, la bellezza delle superfici»: Basile-Ducrot, Quarti e il mobile moderno italiano secondo Vittorio Pica
Livia Spano 683

Vittorio Pica, Libero Andreotti e Rodin: un'incomprensione d'eccezione
Claudio Pizzorusso 707

Un'altra modernità. Vittorio Pica e la Galleria Pesaro (1919-1929)
Davide Lacagnina 723

Gli archivi del progetto e questioni metodologiche

Méthodes d'approche des périodiques en Europe
Evanghelia Stead 745

Collaborare con il progetto: il ruolo del Mart
Paola Pettenella 757

Archivi di cultura. L'archivio Mario Novaro e della «Riviera Ligure»
Maria Novaro 767

Narrare con le immagini: l'archivio storico Adriano Salani Editore
Mariagrazia Mazzitelli 771

Collaborare con il progetto: il ruolo dell'archivio storico Giunti Editore
Aldo Cecconi 777

Notizie degli allievi della Classe di Lettere e Filosofia 785

English summaries 793

Autrici e autori 807

Illustrazioni 819

Presentazione

Giorgio Bacci, Davide Lacagnina, Veronica Pesce, Denis Viva

Il presente numero degli *Annali della Classe di Lettere e Filosofia* ospita i contributi elaborati a partire dal convegno svoltosi presso la Scuola Normale Superiore di Pisa dal 10 al 12 dicembre 2015 e dedicato al progetto FIR, Futuro in Ricerca 2012, *Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni*, sviluppato dalla Scuola Normale Superiore (capofila, con la preziosa possibilità di potersi avvalere del Laboratorio di Documentazione Storico Artistica) e dalle Università di Genova, Siena e Udine.

Il proposito del progetto, dichiarato fin dalla presentazione iniziale, e riconfermato in occasioni successive, è quello di creare un panorama complessivo della cultura visiva e letteraria italiana tra Otto e Novecento, ricostruendo la trama degli eventi e dei personaggi, e naturalmente dei dibattiti e delle discussioni letterarie e storico-artistiche. La metodologia adottata, ovvero un database (elaborato grazie ai tecnici informatici Giulio Andreoletti e Andrea Ficini) con sistemi di referenze e catalogazione interrelati, liberamente accessibile e fruibile (<www.capti.it>), è diventato così prima di tutto strumento di lavoro e canale di riflessione critica imprescindibile, ponendosi come termine di confronto e di apertura per ricerche che, dipanandosi concettualmente dal progetto stesso, arrivano a esplorare territori altri, dettando futuri sentieri di approfondimento, o suggerendo punti di vista innovativi. È così che il convegno pisano si è allargato anche a persone che pur non facendo parte strettamente della ricerca vi hanno partecipato in modo indiretto, ma sempre fondamentale, ampliando i campi di indagine e portando il progetto a livelli europei.

Ponendosi l'obiettivo di facilitare le ricerche e gli studi, sono stati resi liberamente consultabili online materiali altrimenti difficilmente reperibili, siano riviste di inizio Novecento di taglio più ampio («La Riviera Ligure», «Il Risorgimento Grafico») o di avanguardia della seconda metà del XX secolo (tra cui si annoverano «Appia Antica», «L'esperienza moderna», «Azimuth»), o ancora lettere, articoli, volumi e cataloghi di mostre a firma

di un critico di spicco quale Vittorio Pica. Il progetto tuttavia ha affrontato non soltanto problematiche pertinenti la cosiddetta arte 'alta', ma anche espressioni grafiche a larga circolazione, che hanno caratterizzato e formato una buona parte della cultura italiana novecentesca: prime fra tutte, le illustrazioni che contraddistinsero l'editoria tra Otto e Novecento, accompagnando l'immaginario diffuso di intere generazioni.

A livello operativo, è stato inoltre adottato il sistema dei 'tag', che ha permesso di sviluppare una vera e propria catalogazione sistematica di opere, artisti, letterati, critici, nonché pubblicità di marchi industriali o saggi grafici, contribuendo così a restituire il panorama vario e complesso della cultura italiana novecentesca. A titolo esemplificativo, basti dire che riviste come «Il Risorgimento grafico» o «La Riviera Ligure», per nominare soltanto i casi di periodici di più lunga durata, possono restituire all'utente, al momento, oltre 2.000 articoli schedati e più di 5.000 tag. Tuttavia, una tale capillare ricognizione catalografica è stata applicata a tutti i periodici oggetto di indagine – alcuni dei quali già completi online («Documento Sud», «Lotta Poetica», «Azimuth», «L'esperienza moderna», etc.) – e anche al materiale archivistico (dalle lettere a Mario Novaro e a «La Riviera Ligure», alla ricostruzione della bibliografia di Vittorio Pica).

Infine, è bene ricordare che il progetto è reso possibile anche dalla sensibilità di varie istituzioni, partner scientifici di assoluto rilievo che hanno accettato di far parte di questa iniziativa, aprendo i loro archivi e rendendosi disponibili a importanti collaborazioni: dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze al Mart di Trento e Rovereto, dall'Archivio Novaro di Genova alle case editrici Salani e Giunti, dalla Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma alla Biblioteca Civica di Rovereto, solo per fare qualche esempio, nonché i vari artisti che hanno acconsentito alla riproduzione del materiale. In ambito internazionale sono poi fondamentali le occasioni di confronto con istituzioni o enti come il Centre for Editorial and Intertextual Research di Cardiff o il gruppo T.I.G.R.E. (Groupe de Recherche à l'ENS sur le texte et l'image).

Testi senza immagini, immagini senza testi.
Tre casi novecenteschi

Alessandro Del Puppo

1. *Mostrare e dimostrare il «moderno»*

Il primo articolo che il pittore futurista Umberto Boccioni scrisse e pubblicò a proprio nome comparve sulla rivista fiorentina «Lacerba» il 15 marzo 1913. Reca come titolo *Fondamento plastico della pittura e scultura futuriste*. Nessuno in Italia aveva escogitato un titolo simile – più uno slogan che un'attestazione. E nessuno, fino a quel punto, aveva osato un *incipit* di questo tenore: «Il nostro idealismo costruttivo toglie le sue leggi dalle nuove certezze dateci dalla scienza. Esso vive di puri elementi plastici ed è illuminato dall'intuizione di una ultra-sensibilità sórta con le nuovissime condizioni di vita createci dalle scoperte scientifiche»[1].

Siamo dinanzi a costrutti lessicali letteralmente intraducibili in immagine. Si tratta di una prosa autosufficiente, che non ha bisogno dell'appoggio su un'immagine – e difatti questo articolo ne è del tutto privo, perché il testo è pensato, letteralmente, al di fuori di esse. La ragione è molto semplice. Nella prassi dei manifesti futuristi Marinetti aveva reso evidente che il divorzio tra enunciazione e dimostrazione non solo era possibile, ma strategicamente privilegiato. L'uso della prima persona plurale, i tempi verbali al futuro, gli sfrenati neologismi erano associati a uno stile profetico e apodittico. La pseudo consequenzialità dei rapporti causa-effetto e la puntualità dei referti conclusivi bilanciava a sufficienza la redazione affrettata, i sillogismi ingannevoli e gli eccessi di sicurezza. Frammentata in una pletora di contributi, la micrologia futurista era forma moderna e militante per eccellenza: quella dell'articolo di quotidiano.

Il programma di «Lacerba» era però un altro. La rivista si era aperta con un *Introibo*, cui seguì un *Abbecedario pittorico* (questo il sottotitolo messo alle puntate di *Cubismo e oltre* di Soffici). La vocazione didascalica,

[1] Boccioni 1913, p. 51.

l'ordinata scansione argomentata, la sintesi di problemi complessi (come appunto la pittura cubista) sviscerati in sequenze dal generale al particolare, erano tutti segnali di un impegno divulgativo fondato sulla saldatura fra testo e immagine.

Nell'opera dei primi contributori futuristi il discorso critico e teorico era sufficientemente distanziato dalle opere. Era indipendente da esse o, meglio ancora, esisteva nonostante esse. Era una forma necessaria a reggere lo sfrenato antagonismo degli avanguardisti. Un segno del primato dell'immaginazione e dell'intuizione poetica rispetto alla ragione, e del linguaggio come luogo per eccellenza dell'immaginazione che procede per analogia. Potremmo dire che questo è un segno della prevalenza del principio di prestazione sul principio di realtà[2]. Ma questa è anche la prima causa dell'oscurità di molti passi come quello citato. E la ragione di molte risposte in forma di parodia.

Mentre è evidente che quando Boccioni scrive una cosa chiara, è perché ha in mente (che lo dica oppure no, che lo faccia vedere oppure no) un'opera ben precisa.

Quando ad esempio scrive, sempre nell'articolo lacerbiano, che «le distanze tra un oggetto e l'altro non sono degli spazi vuoti ma delle continuità di materia di diversa intensità» è chiaro che sta alludendo alle sue sculture (come *Forme uniche della continuità nello spazio*), che però nessuno ha ancora potuto vedere.

Più in generale, però, e come sa chiunque abbia studiato un po' il futurismo, è un'ingenuità – o un errore – provare a rintracciare in quei testi le connessioni con i quadri o le sculture. L'elaborazione teorica prescinde molto spesso dalla esemplificazione visiva. È una forma di ragionamento autonomo, senza il quale, letteralmente, non si dà avanguardia, in quanto tale.

Nel caso che abbiamo introdotto, Boccioni assomma le due funzioni di scrittore e di scrivente. Lo scrivente si concentra sul contenuto e sul senso, intende la scrittura come un mezzo il cui fine è un utile. Lo scrittore è attento alla forma, intende il suono della pagina; la scrittura in sé è un fine, il bello uno scopo[3].

In quanto intellettuale moderno, Boccioni si presentava come autore in grado di riunire le due funzioni: quella di artista e quella di critico, riacco-

[2] Marcuse 1955 p. 88.

[3] Barthes 1964, p. 120.

stando i due piani del linguaggio: l'espressione significante e il contenuto significato. 'Spiegando' i propri quadri, Boccioni si disponeva a discutere un'opera (la propria), esercitandosi sul piano del linguaggio nelle sue molteplicità. Al testo pittorico aggiungeva cioè un testo ulteriore. Boccioni ambiva a presentarsi come chierico del pensiero puro, o almeno della sua spiegazione, e al tempo stesso sacerdote del «bello scrivere»: o almeno di uno scrivere moderno, come Marinetti cercava da qualche tempo di spiegare loro. Gli interventi boccioniani ambivano alla sistemazione teorica, ma non nascondevano mire espressive. La sua azione sembra confermare il vecchio assunto formalista di Jakobson. Così come l'arte figurativa (il lavoro pittorico) era la messa in forma dei materiali delle rappresentazioni visive con valore autonomo, la scrittura critica che l'accompagnava era la messa in forma della parola con un valore autonomo rispetto alla figurazione.

Tutto questo Boccioni cercò di farlo, o forse è più opportuno dire che fu obbligato a farlo, senza l'ausilio di immagini, o potendo contare su un uso del tutto ancillare di esse. Non di rado il testo critico, più che un accompagnamento al testo, appare come puro significante: una poesia dei suoni e delle lettere, massime nelle tavole parolibere, al di qua delle parole[4]. Sembra la conferma di quanto sosteneva Barthes: il critico non può giungere alla pretesa di tradurre l'opera, o di chiarirla; nulla è più chiaro di essa: «il critico sdoppia i sensi, fa fluttuare sopra il primo linguaggio dell'opera un secondo linguaggio, ossia una coerenza di segni»[5].

«Lacerba» fu una rivista cruciale per il dibattito artistico di un'intera generazione, e che anzi ha cambiato il modo di discutere l'arte del Novecento, almeno in Italia, ma tutto questo lo fece praticamente in assenza di immagini. E, quando le immagini c'erano, esse oscillavano tra la chiarezza didascalica degli *exempla* e lo straniamento dato dal loro incongruo innesto nel tessuto discorsivo. Il rapporto fra testo e immagine, insomma, poteva suggerire una convergenza tra il piano teorico e la realizzazione pratica, oppure sovvertirlo in maniera irrimediabile, lasciando al gioco ricombinatorio del lettore il compito di una dotazione congiunta di senso (fig. 102).

Questa scelta è chiara sin dall'inizio. La prima illustrazione che comparve su «Lacerba», il 1 febbraio 1913, fu una xilografia, dal gusto assai

[4] Todorov 1966, p. 16.

[5] Barthes 1966, p. 72.

arcaizzante, della pittrice russa Anna Gerebzova. Il testo di accompagnamento, redatto dalla stessa autrice, fu collocato in apertura di fascicolo con il titolo *La convenzione nell'arte.* La tavola però fu impaginata poco più avanti, a fianco del famigerato articolo di Italo Tavolato *Elogio della prostituzione* (che porterà i redattori a processo per oltraggio al pudore). Questo cortocircuito tra testo e immagine sembrerebbe talmente palese da non poter essere che voluto. Forse, dietro il malevolo accostamento, poterono agire ragioni del tutto personali. Come suggerisce Maria Grazia Messina, ci potrebbe essere un'allusione al burrascoso rapporto, a quel punto ormai naufragato, tra la pittrice e Ardengo Soffici.

Ma non tutto può essere sempre sintomatico di qualcosa. Quel che colpisce è la presentazione della tavola senza nemmeno un titolo: solo il nome dell'autore e la piena fiducia nella trasparenza didascalica dell'immagine.

Dietro le pressanti richieste di Boccioni e Carrà, col tempo comparvero anche le didascalie con i titoli (questo fondamentale complemento dell'immagine futurista su cui si è riflettuto troppo poco). Ma sempre con l'effetto, piuttosto straniante, di ritrovarsi in una pagina le parole di un autore e le immagini di un altro. Potrebbe sembrare un limite, in realtà è un grande vantaggio.

E questo vale anche per un caso eccezionalmente ben noto come la cosiddetta *Dimostrazione interventista*, di Carrà, pubblicata il primo agosto 1914 (fig. 103). Un'opera di sterminata fortuna visiva, la cui bellezza di sintesi grafica ne ha fatto una delle immagini cardine del primo futurismo. Il collage di Carrà impone la necessità della lettura e non solo dell'osservazione: è una struttura mnemonica di segno e oggetti convenzionali, un pittogramma a comprensione immediata, e una scrittura fonetica messa in opera grazie a un'accurata disposizione del testo. Ne consegue la rottura della linearità del testo, sulla scia dei calligrammi di Apollinaire, e un ambiguo codice interpretativo, verbale e iconico a un tempo[6].

Nella sua prima presentazione (che fu, per oltre trent'anni, pressoché l'unica riproduzione a circolare), ci aspetteremmo di incontrare l'opera in una posizione di rilievo, in prima pagina. Comparve invece su «Lacerba» in maniera del tutto defilata, corredata da testi incongrui, fra cui un componimento di Camillo Sbarbaro. Il rapporto tra testo e immagine si giocò dunque su un altro piano: quello dell'autosufficienza dell'illustrazione, proposta come esemplare di un mutamento stilistico e operativo già

[6] White 1990, pp. 73 sgg.; Roche-Pézard 1983, p. 407.

annunciato. Il testo che spiega il nuovo indirizzo nel lavoro di Carrà era stato pubblicato due mesi prima, il primo giugno 1914, con il titolo *Vita moderna e arte popolare.*

Tra immagini e testi è dunque spesso avvertibile uno sfasamento, segno di una mancata sincronia o di una disgiunzione chissà quanto voluta. È senz'altro vero che i precetti tecnici appaiono oggi più interessanti dei risultati poetici, e che molto del primo futurismo nasce dal fatto di voler pensare l'italiano come una lingua internazionale, privandolo della sua grammatica e della sua sintassi per così favorire il massimo uso sperimentale[7]. Ma resta il fatto che, così come era confezionata (più per necessità che per scelta editoriale) la rivista portò la discussione dei pittori su un piano molto distante dalla critica e dalla prosa d'arte, più o meno estetizzante, che riposava ancora su modelli dannunziani, su *ekfrasis* compiaciute, sul modello dell'*artifex additus artifici.*

«Lacerba» ha cioè creato una vera critica d'arte come organismo autonomo, e dunque in grado di sviluppare ragionamenti e polemiche con un ampio grado di astrazione – una concettualizzazione, cioè, del ragionamento artistico grazie al quale si era imparato a rovesciare un limite (l'oggettiva difficoltà tecnica di illustrazioni, per quei giornali) in un'opportunità[8]. Questo modello è molto forte, e resistette ai ritorni e alle reazioni postbelliche: lo si ritrova infatti in alcuni fogli degli anni Venti. In «Valori Plastici», ad esempio, una rivista il cui valore sembra significativamente disgiunto tra i testi di De Chirico e Savinio, Carrà e Cecchi da una parte, e le sbiadite illustrazioni dei quadri metafisici – metafisicamente isolati in grande tavole fuori testo. Quello che cambiò qui fu piuttosto la funzione complessiva del ragionamento dentro il dispositivo della rivista illustrata. Le pretese di un'estetica di gruppo erano svanite; veniva meno la traducibilità dell'esperienza artistica. Come ha spiegato Paolo Fossati, il gruppo di «Valori Plastici» non offrì soluzioni d'insieme ma percorsi individuali. L'arte non permetteva la creazione di modelli, e dunque si arrestava nel lavoro del singolo, nelle soluzioni che ciascuno proponeva. E che la rivista si fece carico di interpretare, nel suo formidabile, talora inquietante, intreccio fra testi e immagini[9].

[7] Mengaldo 1994, p. 206.

[8] Orban 1997, p. 81.

[9] Fossati 1981, p. 37.

2. *Emblemi di uno stile nazionale*

Il ricordo che Giuseppe Prezzolini offrì sul passaggio dalla cultura vociana a quella futurista-lacerbiana e alla successiva risoluzione postbellica è senz'altro tendenzioso. Ma leggiamo ugualmente. Sembra una descrizione di un collage futurista, o di una pagina di «Lacerba» come quelle che si sono viste:

> Il frammentismo consisteva nello strappare il libro per offrire una pagina, poi logicamente fu portato a strappare la pagina per offrire soltanto un periodo, finché i futuristi strapparono anche il periodo, ci misero dentro una bomba e lo mandarono all'aria, e tutto fu ridotto a pezzettini, anche le parole stesse, che divennero delle interiezioni o degli urli o magari dei segni grafici, che non stavan nemmeno ritti per il loro verso. Poi, si ricominciò da capo, e i superstiti stessi di questa catastrofe logica si dettero a rifare quello che avevano disfatto […] perché i più arditi avanguardisti del tempo v'iniziarono il loro pentimento e andarono raccogliendo i frantumi cercando di rimettere insieme qualche cosa che stesse in piedi. Finalmente arrivò la «Ronda» con il periodare accademico regolare[10].

Messa in questi termini, la dialettica tra avanguardia e restaurazione, distruzione e ricostruzione assume tratti un po' troppo meccanici, e tempi quasi comici. Nessuno, oggi, credo sia disposto ad accordare all'esperienza della «Ronda» qualcosa di più di una pacata restaurazione arcadica e professorale (come prometteva infatti l'*incipit* del primo editoriale, «la vita a trent'anni è un gran vento che si va calmando»). E nessuno, oggi, è disposto a credere che il repertorio di soluzioni adottate nel quinquennio 1910-15 fosse svanito senza lasciare tracce. Il deprecato «frammentismo» di matrice vociana (per Malaparte, «la lebbra del frammentario»)[11] e le parole in libertà futuriste avevano, se non altro, istruito alle potenzialità di una scrittura breve, incisiva, epigrafica che, proprio come l'aforisma, non era tenuta all'obbligo della verità, perché la scavalcava di netto.

La migliore esperienza della stagione lacerbiana non rifluì nelle sussiegose riviste che proponevano prose d'arte. Sopravvisse invece attraverso una quantità di minuscoli fogli, che tennero in vita, nei modi ingenua-

[10] Prezzolini 1960, p. 25.

[11] Malaparte 1921, p. 14.

mente mimetici degli emuli, i tratti migliori della sperimentazione visiva e tipografica. E questi riemersero col tempo.

Quando «Il Selvaggio» si trasformò da combattivo foglio dello squadrismo della Val d'Elsa a periodico vero e proprio, sotto la direzione di Mino Maccari e la consulenza di Soffici – i cui gusti erano in realtà assai meno retrogradi di quanto i suoi spaventosi giudizi reazionari potevano dimostrare – adattò un impianto tipografico pressoché identico a quello di «Lacerba». In questo giornale troviamo immagini senza didascalie, o quasi, epigrafi, frammenti e un uso assai disinvolto delle risorse del peritesto. Titoli, finalini, didascalie e i modi stessi dell'impaginazione concorrevano a imprimere un indirizzo pressoché univoco alla lettura alle tavole dei vari Rosai, Spadini, Soffici.

In ragione di tale accostamento, disegni e incisioni divennero un analogo visivo dei perentori slogan mussoliniani, rilanciati un po' ovunque nelle colonne di testo. Lo studiato accostamento di testi e immagini era, in fin dei conti, un modo per parlare di arte, e diffondere un canone di valori, senza parlare esplicitamente d'arte. E senza scivolare nella proposizione di «estetiche» o manifesti o posizioni di gruppo. Poiché, alla fine, di autori singoli si trattava, irriducibili a poetiche collettive. Insomma, era anche una forma, piuttosto intelligente, di difesa. E questo vale soprattutto per quegli autori che, come Giorgio Morandi, pur trovandosi assai distanti dai roboanti proclami di regime, si trovarono pienamente organici a un disegno di ruvida egemonia paesana.

L'operazione assunse però tratti di ben più sofisticata interpretazione. Il programma culturale del «Selvaggio» si svolse, con ricercata ambiguità, tra gli estremi di una sbalorditiva propaganda, fatta di vignette e slogan perentori, e studiatissimi accostamenti. In certi casi, quando necessario, anche silenzi; ad esempio, far consistere un'immagine nella sua esemplarità. Oppure, nei casi migliori, sfruttando quella forma retorica che è la meiosi: una studiata *diminutio*, una forma di ritenzione che invitava a credere più di quanto venisse detto.

Ecco un esempio. Morandi debuttò alla Biennale del 1928 presentando nella vetusta sezione del «Bianco e nero» una cartella d'incisioni. Da almeno un paio d'anni Morandi era oggetto dell'affettuosa attenzione della rivista. Il «Selvaggio» ne aveva pubblicato con generosità le incisioni, facendolo divenire il beniamino di Strapaese, senza dover nemmeno spiegare per iscritto questa scelta. L'accostamento delle tavole con gli articoli di Soffici, di Piero Bargellini o di Carlo Delcroix era una chiave di lettura immediata, pressoché trasparente. Così come l'inserimento di Morandi

entro la sequenza di vedute campagnole o di figure rurali procurate da ben più modesti autori, come Giuseppe Gorni o Leonetto Tintori o Achille Lega.

Dinanzi a un'opera come *Il poggio al mattino* (Vitali 35) si ebbe tuttavia l'intelligenza di procedere per altra via. Era chiaro che, dinanzi a questa magnifica acquaforte di Morandi, in cui i trapassi tonali e la ricercata modulazione cézanniana a bassorilievo conferivano un'austera monumentalità, non era possibile un adeguato accostamento visivo; né una «recensione» del lavoro in senso stretto. Maccari scelse così di impaginare l'incisione su tre colonne, associando (dietro suggerimento di Soffici, ritengo opportuno credere) un altrettanto magnifico passo dello Zibaldone, sotto l'allusivo titolo *Leopardi alla Biennale di Venezia* (fig. 105). Il testo, zeppo di richiami all'austerità, alla semplicità e alla chiarezza del mestiere pittorico («niuna apparenza d'artifizioso e di travagliato»), si poteva così leggere come un metaforico commento all'esposizione veneziana e, al tempo stesso, come il migliore referto critico possibile sul Morandi di quegli anni[12].

Pochi mesi dopo, nell'agosto 1928, la redazione de «Il Selvaggio» decise per la prima volta d'impaginare una tavola a piena larghezza di pagina (fig. 104). Scelsero un'altra incisione di Morandi: la non meno monumentale, e non meno cézanniana, *Natura morta con panneggio a sinistra* (Vitali 31). Proprio come ai tempi e nei modi di «Lacerba» l'acquaforte era presentata nella sua esemplarità ormai assoluta, paga della propria autosufficienza. Segno di una conquistata evidenza ideologica, era questo un modo per rappresentare, tramite le immagini, quelle che Spengler chiamava le «idee senza parole»[13].

Tale evidenza – e questa è la principale differenza rispetto agli anni futuristi – era dovuta ad almeno due fattori: 1) la presenza di una teoria forte, asseverativa, reiterata, cioè la pedagogia di una modernità nazionale svolta lungo tutto gli anni venti; e 2) il riconoscimento della qualità autonoma dell'immagine nel suo valore di pura forma.

Trovare un credibile punto di equilibrio fra queste due opposte esigenze è sempre assai difficile. Nel corso del Novecento ciò accadde in Italia poche volte: nel vortice futurista del 1913, nella poetica vernacolare-strapaesana del 1928, oppure – per fare un altro esempio solo apparentemente

[12] *Leopardi* 1928.

[13] Spengler 1934, p. 8.

incongruo – nei fogli e nelle riviste che hanno seguito, intorno al 1968, le vicende dell'arte povera.

L'ultimo caso che prenderò in considerazione è di tipo diverso, e risale invece al secondo dopoguerra.

3. *Forme e figure nell'ideologia*

Ci sono dei momenti, nella storia dell'arte e della critica d'arte, in cui la densità ideologica delle argomentazioni prescinde quasi del tutto dall'appoggio a esempi visivi. Il primato della teoria sulla prassi rende pressoché inutile, o poco produttiva, la convalida delle immagini, che restano come puri epifenomeni. Quadri e sculture sono presenti, certo, ma come dato iniziale aprioristico, oppure giungono come mere 'conseguenze' del discorso.

Il lungo e faticoso dibattito su realismo e astrazione, condotto un po' ovunque sui giornali italiani (non solo di arte, e non solo di cultura) resta un caso esemplare. Si trattava di governare, muovendosi tra opposti schieramenti, il traumatico adeguamento al mondo moderno di un paese ancora profondamente rurale, liberato dal fascismo e riconsegnato alla democrazia grazie a una guerra vinta, soprattutto, da altri[14].

Questa discussione si svolse praticamente senza il supporto delle immagini. Si citava a memoria *Guernica*, qualche quadro di Guttuso, qualche memorabile fotogramma di Rossellini o Visconti o De Sica. Ciò che prevalse fu l'argomentazione scritta, preferibilmente lunga, infarcita di ritualità e retoriche di partito. Era chiara la gerarchia degli interventi e, naturalmente, l'autorevolezza dei singoli interpreti. Bastarono dieci righe di Togliatti – e neppure a suo nome – su «Rinascita», nel 1948, per orientare, nel bene e nel male, il dibattito su astrazione e realismo per quasi un decennio. Quasi nessuno ebbe modo di vedere realmente le opere additate esplicitamente come «orrori e scemenze». Ma tutti furono coscienti della posta in gioco dietro quella censura, delle sfide che essa metteva inevitabilmente in atto, degli spazi che essa poteva aprire – o che poteva chiudere[15].

Più che un discorso tra sordi, quella fu una polemica (letteralmente) tra non vedenti, dove però la posta in gioco erano le immagini, o, per me-

[14] Cardini 1992, p. 390.

[15] Togliatti 1948, p. 424.

glio dire, il loro statuto di testimonianza, il loro valore nel presente, come fatto concreto, tangibile. Non dunque il loro aspetto formalistico, né un ragionamento sulle 'poetiche', bensì il segno palpitante che rinviava non soltanto a un'esperienza concreta, ma anche a un pubblico di riferimento (comprensivo, certo , di un ideale pedagogico), a un programma culturale e, infine, alla considerazione rispettosa del lavoro intellettuale.

Di quella stagione di dibattiti, il periodico «Il Contemporaneo» fu tra le voci più importanti. Nato come settimanale d'informazione politica e culturale, diretta emanazione della segreteria del Pci, vantò la direzione di tre eccellenti firme (Romano Bilenchi, Carlo Salinari e Antonello Trombadori), un progetto di egemonia nel dibattito intellettuale italiano e una garanzia di ortodossa impostazione marxista[16]. Il giornale comparve proprio quando, nel 1954, andava chiudendosi la stagione che Fortini definì, in un magnifico volume, «i dieci inverni della sinistra italiana». Memorabile, già nel primo anno di pubblicazioni, la difesa del realismo di Courbet (e, più in generale, della storicità della linea David, Géricault, Delacroix, Courbet, Picasso) in occasione della mostra retrospettiva tenuta alla Biennale del 1954.

A partire dal 1958 la testata assunse la periodicità mensile e allargò il comitato di redazione che coinvolse, fra gli altri, Renato Guttuso e Albe Steiner. Proprio Steiner predispose il passaggio dall'ingombrante formato tabloid, con una gabbia a sei colonne, a un più maneggevole formato quaderno, a colonna unica, con fascicoli di tavole in bianco e nero su carta patinata, fuori testo. Questo impianto, più adatto a una rivista di studio, destinata ai quadri medi di partito, riduceva naturalmente le possibilità di polifonia fra testo e immagine concesse nell'impaginato della prima serie – un titolo, un articolo, un'illustrazione – e contributiva a distinguere ancor più, sul piano editoriale, lo svolgimento dell'elaborazione scritta dalla rappresentazione grafica. I due codici guadagnavano ciascuno in autonomia, ma le possibilità di una naturale complementarità fra illustrazione e articolo non erano affatto negate.

La ricchezza e la variabilità degli apparati visivi messi in pagina su «Il Contemporaneo» è difatti ammirevole, e basterebbe per questo uno sguardo al primo fascicolo della nuova serie. Guttuso schizzò a penna un profilo del grande poeta turco Nazim Hikmet a fianco di una sua composizione. Un resoconto sul cinema giapponese si appoggiò a fotogrammi di alcune pellicole. Non mancarono confronti *vis-à-vis* tra dipinti o riproduzioni

[16] Vittoria 2014, p. 115.

di quadri e sculture che scorrevano in parallelo con i testi a essi dedicati. Il modello dichiarato, anche se graficamente meno eclatante, e pur nella severità del formato, restava naturalmente «Il Politecnico» di Vittorini.

La qualità della confezione editoriale è ancora oggi impeccabile. Tutto questo accadeva non solo perché il Pci aveva accanto a sé alcuni tra i più abili grafici (a partire appunto da Steiner), ma anche perché il suo ufficio propaganda e cultura poteva permettersi mezzi e risorse finanziarie sensibilmente maggiori rispetto a qualunque altro partito europeo[17].

Certo, a volte l'incontro tra i quinterni delle tavole fuori testo generò effetti piuttosto stranianti. Lo si può notare nelle pagine del dibattito svolto nell'aprile 1958 su Jackson Pollock «introdotto» da un'incongrua miniatura di Cristoforo de Predis, che arrivava diritta dritta dalla *Mostra dell'arte lombarda da Visconti agli Sforza*. Dinanzi a pagine come queste, tuttavia, l'ironia lascia oggi spazio all'ammirazione sul modo in cui la sinistra italiana preparava e istruiva i propri quadri dirigenti, oltre mezzo secolo fa. Ma proviamo a osservare la discussione su Pollock, cercando di rendere conto dell'accuratissima e non meno tendenziosa selezione dei cliché, e misurando queste scelte con i testi lì pubblicati[18].

In una delle tavole illustrate si accostò una scena rurale di Thomas Hart Benton a un dipinto del 1937 di Pollock (fig. 106). Da storici dell'arte tradizionali, potremmo schedare queste immagini, e collocarle entro un episodio di fortuna visiva. Ad esempio, possiamo intendere questo tutt'altro che innocente confronto come un tentativo di accreditare una derivazione realistica, se non vernacolare, dell'opera di Pollock – un criterio, cioè, eminentemente non-modernista. O di modernismo altro, per così dire. La comprensione di questa possibilità però si trova nella pagina a fianco, dove il flusso della discussione s'arresta su una digressione di Dario Micacchi. Critico dell'Unità, togliattiano e trombadoriano di stretta osservanza, Micacchi qui s'inerpicò in una tortuosissima interpretazione di Pollock (sui cui ammise di avere le idee un po' incerte), passando in poche righe da *The Vaste Land* a *Tempi moderni*. Sul fondo, aleggiava un concetto onnicomprensivo, dal formidabile e indiscutibile potere evocativo: alienazione. Un simile spericolato intreccio era possibile solo a un intellettuale europeo; anzi, a un tipo del tutto particolare d'intellettuale europeo. Oggi, passaggi come quello ci appaiono soprattutto come il resi-

[17] Matrolilli, Molinari 2005, p. 57.

[18] *Pollock* 1958, pp. 113 sgg.

duo di una concezione ormai fossile di vocazione umanistica, o il sintomo di un adescamento intellettualistico a grandi, ambiziosi e un po' confusi schemi di comprensione.

Su questo piano, e con questi argomenti, l'appoggio alle immagini cambiò radicalmente. Le illustrazioni erano cioè presenti a supporto della discorsività, temibilmente libera, dell'esegeta. Del resto, l'interesse odierno sembra stare tutto nel testo, non nelle immagini. La descrizione verbale, se pure vi fu, non imitava l'opera, né lo sguardo che percorreva l'opera, temporalizzandola. La possibilità di una visione analogica sembrava essere negata insieme alle possibilità di lettura formale. Dire una cosa (nella fattispecie: un'immagine dipinta) non era più dire a cosa somigliasse, ma significava piuttosto argomentare come essa poteva funzionare all'interno di un più ampio dispositivo culturale e sociale. Che naturalmente comprendeva e giustificava sistemi di confronto, di relazione e di valutazione così apparentemente disinvolti.

Soltanto la consapevolezza di questo dispositivo ideologico aiuta a capire, oggi, qualcosa di più sulla presenza di quelle immagini in quell'ambito editoriale. Perduto il loro valore emblematico, esse restano certo disponibili, oggi, ai nostri tentativi di traduzione metaforica o di derivazione filologica (valutare una cosa perché è presumibile poterla legare a un'altra – un quadro in relazione con un altro quadro, ad esempio). Slegate dal testo, tuttavia, le domande che possiamo rivolgere loro appaiono altrettanto banali delle risposte che, senza troppe difficoltà, riusciamo ad ottenere.

Da questo punto di vista mi pare che, in conclusione, la domanda che aveva posto Mengaldo a proposito dell'*Officina ferrarese* di Longhi dimostri una feconda transitività: «queste esatte corrispondenze della scrittura al risultato figurativo hanno una portata meramente, e sia pure straordinariamente, stilistica nel senso stretto del termine, o anche una portata pienamente storica»[19]?

È un quesito splendidamente posto, valido per ogni epoca.

Bibliografia

Barthes 1964: R. Barthes, *Essais critiques,* Paris 1964, tr. it. di L. Lonzi, Torino 1972.

[19] Mengaldo 2005, p. 106.

Barthes 1966: R. Barthes, *Critique et vérité*, Paris 1966.

Boccioni 1913: U. Boccioni, *Fondamento plastico della scultura e pittura futuriste,* «Lacerba» I, 6, 15 marzo 1913, p. 51.

Cardini 1992: A. Cardini, *Tempi di ferro. «Il Mondo» e l'Italia del dopoguerra*, Bologna 1992.

Fossati 1981: P. Fossati, *«Valori Plastici» 1912-1922*, Torino 1981.

Leopardi 1928: *Leopardi alla XVI Biennale*, «Il Selvaggio», 30 maggio 1928, p. 28.

Malaparte 1921: C. Malaparte, *La rivolta dei santi maledetti* (1921), in *L'Europa vivente, e altri saggi politici (1921-1931)*, a cura di E. Falqui, Firenze 1961.

Marcuse 1955: H. Marcuse, *Eros and Civilisation. A Philosophical Inquiry Into Freud,* Boston 1955, tr. it. di G. Jervis, Torino 2001.

Matrolilli, Molinari 2005: P. Matrolilli, M. Molinari, *L'Italia vista dalla Cia, 1948-2004*, Roma-Bari 2005.

Mengaldo 1994: P.V. Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna 1994.

Mengaldo 2005: P.V. Mengaldo, *Tra due linguaggi, Arti figurative e critica*, Torino 2005.

Todorov 1966: *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes,* éd. par T. Todorov, Paris 1966, tr. it. di G.L. Bravo, Torino 1994.

Orban 1997: C.E. Orban, *The Culture of Fragment: Words and Images in Futurism and Surrealism*, Amsterdam 1997.

Pollock 1958: *Il caso di Jackson Pollock*, «Il Contemporaneo», n.s., 1-2, aprile-maggio 1958.

Prezzolini 1960: G. Prezzolini, *Il tempo della Voce*, Firenze 1960.

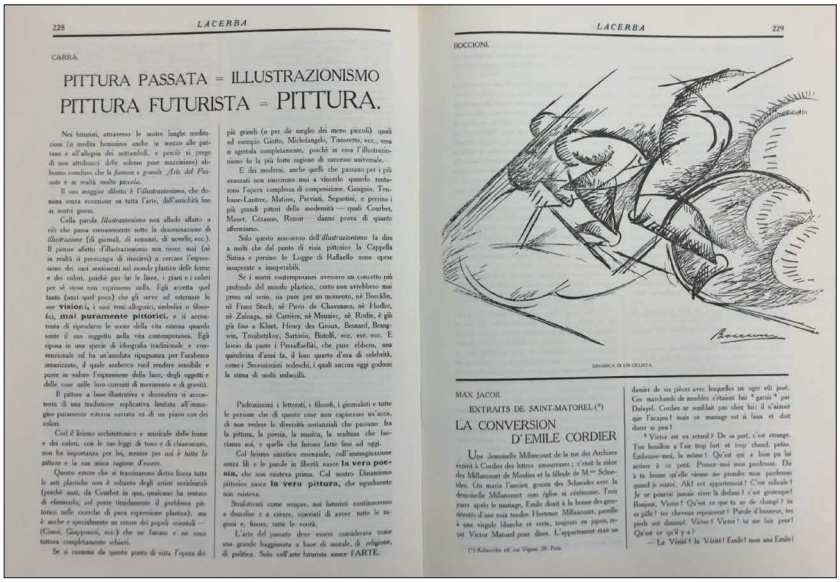
Roche-Pézard 1983: F. Roche-Pézard, *L'aventure futuriste 1909-1916*, Paris-Roma 1983.

Spengler 1934: O. Spengler, *Anni decisivi*, Milano 1934.

Togliatti 1948: P. Togliatti, *Segnalazioni*, «Rinascita» 5, 1948, p. 424.

Vittoria 2014: A. Vittoria, *Togliatti e gli intellettuali. La politica culturale dei comunisti italiani (1944-1964)*, Roma 2014.

White 1990: J.J. White, *Literary Futurism. Aspects of the First Avantgarde*, Oxford 1990.



228 LACERBA

CARRÀ.

PITTURA PASSATA = ILLUSTRAZIONISMO
PITTURA FUTURISTA = PITTURA.

Noi futuristi, attraverso le nostre lunghe meditazioni (si medita benissimo anche in mezzo alle pattuglie e all'allegria dei notturnali), e pericoli vi prego di non attribuirci delle solenni pose mazziniane) abbiamo concluso che la *famosa e grande Arte del Passato* è in realtà molto piccola.

Il suo maggior difetto è *l'illustrazionismo*, che domina senza eccezione su tutta l'arte, dall'antichità fino ai nostri giorni.

Colla parola *Illustrazionismo* non alludo affatto a ciò che passa convenzionale sotto la denominazione di *illustrazione* (di giornali, di romanzi, di novelle, ecc.). Il pittore affetto d'illustrazionismo non tiene mai (nè in realtà si preoccupa di riuscirvi) a cercare l'espressione dei suoi sentimenti nel mondo plastico delle forme e dei colori, poichè per lui le linee, i piani e i colori per sè stessi non esprimono nulla. Egli accetta quel tanto (anzi quel poco) che gli serve ad esternare le sue **visioni**, i suoi temi allegorici, simbolici e filosofici, **mai puramente pittorici**, e si accontenta di riprodurre le scene della vita esterna quando sente il suo soggetto nella vita contemporanea. Egli riposa su una specie di ideografia tradizionale e convenzionale ed ha un'assoluta ripugnanza per l'arabesco smaniato, il quale anzitutto vuol rendere sensibile e porre in valore l'espressione della luce, degli oggetti e delle cose nelle loro correnti di movimento e di gravità.

Il pittore a base illustrativa e decorativa si accontenta di una tradizione esplicativa limitata all'immagine puramente esterna narrata su di un piano con dei colori.

Così il lirismo architettonico e musicale delle forme e dei colori, con le sue leggi di tono e di chiaroscuro, non ha importanza per lui, mentre per *noi è tutta la pittura* e la sua unica ragione d'essere.

Questo errore che si trasmisero dietro finora tutte le arti plastiche non è soltanto degli artisti occidentali (poichè anzi, da Courbet in qua, qualcuno ha tentato di eliminarlo, col porre timidamente il problema pittorico nelle ricerche di pura espressione plastica), ma è anche e specialmente un errore dei popoli orientali — (Giotto, Giaquinto, ecc.) che ne furono e ne sono tuttora completamente schiavi.

Se si esamina da questo punto di vista l'opera dei più grandi (e per dir meglio dei meno piccoli) quali ad esempio Giotto, Michelangelo, Tintoretto, ecc., essa si spiegherà completamente, poichè in essa l'illustrazionismo fu la più forte ragione di successo universale.

E dei moderni, anche quelli che passano per i più avanzati non riuscirono mai a vincerlo quando tentarono l'opera complessa di composizione. Gauguin, Toulouse-Lautrec, Matisse, Picciali, Segantini, e perfino i più grandi pittori della modernità — quali Courbet, Manet, Cézanne, Renoir — danno prova di quanto affermiamo.

Solo questo non-senso dell'*illustrazionismo* fa dire a molti che dal punto di vista pittorico la Cappella Sistina e perfino le Loggie di Raffaello sono opere insapienti e imperfettibili.

Se i nostri contemporanei avessero un concetto più profondo del mondo plastico, certo non avrebbero mai preso sul serio, sia pure per un momento, nè Boecklin, nè Franz Stuck, nè Puvis de Chavannes, nè Hodler, nè Zuloaga, nè Carrière, nè Meunier, nè Rodin, è giù giù fino a Klimt, Henry des Groux, Besnard, Brangwin, Troubetzkoy, Sartorio, Bistolfi, ecc. ecc. ecc. E lascio da parte i Pierafavillis, che pure ebbero, una quindicina d'anni fa, il loro quarto d'ora di celebrità, come i Secessionisti tedeschi, i quali ancora oggi godono la stima di molti imbecilli.

Padroneggiati i letterati, i filosofi, i giornalisti e tutte le persone che di queste cose non capiscono un'acca, di non vedere le diversità sostanziali che passano fra la pittura, la poesia, la musica, la scultura che facciamo noi, e quelle che furono fatte fino ad oggi.

Col lirismo sintetico essenziale, coll'immaginazione senza fili e le parole in libertà nasce **la vera poesia**, che non esisteva prima. Col nostro Dinamismo pittorico nasce **la vera pittura**, che ugualmente non esisteva.

Studiatevi come sempre, noi futuristi continueremo a demolire e a creare, convinti di avere tutte le ragioni e, finora, tutte le verità.

L'arte del passato deve essere considerata come una grande bagnaiuola a base di morale, di religione, di politica. Solo coll'arte futurista nasce l'ARTE.

LACERBA 229

BOCCIONI.

DINAMICA DI UN CELLISTA.

MAX JACOB.

EXTRAITS DE SAINT-MATOREL (*)

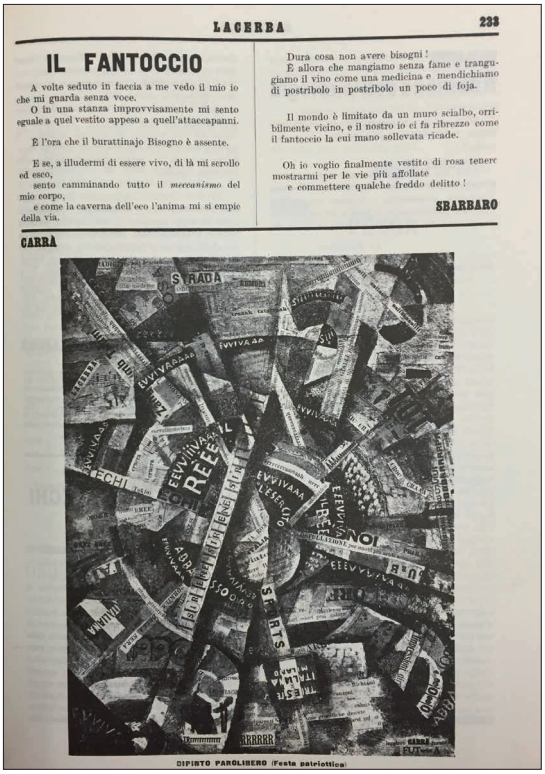
LA CONVERSION D'EMILE CORDIER

Une demoiselle Millancourt de la rue des Archives écrivit à Cordier des lettres amoureuses ; c'était la sœur des Millancourt de Meulan et la fillule de M.me Schneider. On mena l'ancien grocer des Schneider avec la demoiselle Millancourt sans éclat et cérémonie. Tous jours après le mariage, Emile disait à la bonne des grands-parents d'une voix tendre : Hortense Millancourt, pantelle à une virgule blanche et verte, toujours en pipon, revoit Victor Matarel pour dîner. L'appartement était un dunier de six pièces avec lesquelles un ogre eût joué. Ces marchands de meubles s'étaient fait " garnir " par Dalayel. Cordier ne semblait pas chez lui : il n'aimait que l'acajou ! mais ce mariage est si lisse et doit durer si peu !

" Victor est en retard ? Dit sa part, c'est étrange. Tes bouillons a l'air trop fort et trop chaud, petite. Embrasse-moi, la même ! Qu'est qui a bien pu lui arriver à ce petit. Pleure-moi mon pardessus. Dis à ta bonne qu'elle vienne me prendre mon pardessus quand je serais. Ah ! cet appartement ! C'est ridicule ! Je ne pourrai jamais vivre là dedans ! c'est grotesque! Bonjour, Victor ! Qu'est ce que tu as de changé ? tu es gêlé ! tes cheveux repoussent ! Parole d'honneur, tes pieds ont diminué. Victor ! Victor ! tu me fais peur ! Qu'est ce qu'il y a ?

— La Vérité ! la Vérité ! Emile ! non ma Emile !

(*) Kalocoche rif. rue Vignon, 28. Paris



LACERBA 238

IL FANTOCCIO

A volte seduto in faccia a me vedo il mio io
che mi guarda senza voce.
O in una stanza improvvisamente mi sento
eguale a quel vestito appeso a quell'attaccapanni.

È l'ora che il burattinajo Bisogno è assente.

E se, a illudermi di essere vivo, di là mi scrollo
ed esco,
sento camminando tutto il *meccanismo* del
mio corpo,
e come la caverna dell'eco l'anima mi si empie
della via.

Dura cosa non avere bisogni !
E allora che mangiamo senza fame e trangugiamo il vino come una medicina e mendichiamo di postribolo in postribolo un poco di foja.

Il mondo è limitato da un muro scialbo, orribilmente vicino, e il nostro io ci fa ribrezzo come il fantoccio la cui mano sollevata ricade.

Oh io voglio finalmente vestito di rosa tenere
mostrarmi per le vie più affollate
e commettere qualche freddo delitto !

SBARBARO

CARRÀ

DIPINTO PAROLIBERO (Festa patriottica)

102. «Lacerba», I, 20, 15 ottobre 1913.
103. «Lacerba», II, 15, 1 agosto 1914.

IL SELVAGGIO

Acquaforte di GIORGIO MORANDI

Anno V. N. 13

★ 15 Agosto 1928 - VI. ★

Si pubblica il 15 e il 30 d'ogni mese. — L'abbonamento è di lire 10 per l'Italia e Colonie. — Estero: Lire 15. — Un numero L. 1.50

Direttore: GIANO G. M. — Amministr. L. 100

Questo numero contiene opere e disegni di BINO BANDARI - BRUNO BIONDI - PIERO BARGELLINI - GIORGIO MORANDI - LUIGI BUSSI - MARTINATI - ALESSANDRO MANZONI - LORENZO BRAGALONI - OTTO BIMBOSO

In questa pagina la cronaca breve.

I tedeschi, i cretesi
Dopo il Mar Egeo
Sono vaghi a sentir le mosse
Rinnovate sempre a galle.

Dice il Dal Ro i suoi cavi
Sono pronti a Tripoli
Ma la tedesca si fa tedesca
E si sbra la pirlin.

Ergo siglano ciò che
Dopo il Mar Egeo
Tutto l'oriente si scalda
Il cuoiaione e la giustizia.

Tedesche parte più smaccatamente
Perse e il mondo ch'ella bella
Sovvertimmo' cretesi giudicate
Ed ciò a poco a ciò l'Italia.

GAZZETTINO UFFICIALE
DI STRAPAESE

★ Con vera gioia Strapaese ha saputo il nuovo decreto governativo che vieta la vendita di cartoline ricorsive ai cretesi bel-ve, che per di fatto ci non sia in vergognosa di adoprare nuovi metti magari alla maniera della propaganda fascista. Ne la propaganda! Lo vendere d'aver la cartoline, perché ci siano sui nuovi ricordi di Creta, ci sembra che sia un fatto di grandissimo e di nuovo ra-dicarlo cancro intorno da quando, ciò l'uomo e stato l'uomo, l'uomo dalla mia fascista non ricorda Sciogo e ad ricordo del fatto ricordano ruggire a tre ore valore e, ogni-cuno, ingoiar qualcosa. Ignoro cosa pongo, si ricorda, dalla grigia fra-gola, ma ricordo che ciò ci ricordo, ci ricordo e ricordo, ci ricordo e ricordo sotto Calogero Calogero. Ora Dalmi Lorgiamo dirfa alle belle cretesi e a quelgiva dei delirio.

★ Morte ai greci! e il grido dei cretesi in ringrazione.

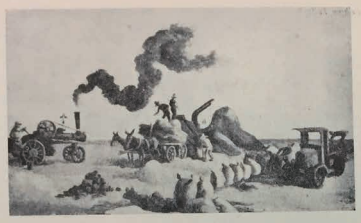
★ Coperteno poteri, non avrai pelli di Cretesi e di Cretesi.

★ Intanto mentre ora si chiacchiera cretesi di legna, bacchi inerti, ci sono tempeste cretesi a l'orcetta da una lontana Francia (cretesi francesi) per il tacente.

★ A Pisa si Pavia, generale dell'accademia, si mette affettuosa dei suoi nuovi ortaggi rimasti a terra.

★

L'Italia è un bel paese (ce ne sono molti paesi e fiumi bagni e colli, alcune cose cuocere e tende gonfi dicono che sia) ma non ha ancora, ancora, dei suoi paesi, delle sue frontiere e dei suoi fiumi nuovi (ce ne sono che neppure si sentirà politica la potuto strutture e che l'unità ancora dove si conta-ne ancora, ancora, ancora, ancora gli elementi e rapporti, ancora, ancora, ancora



Thomas H. Benton
« *Rivista della Luisiana* » 1928 (*p.* 117)

Jackson Pollok
« *La fiamma* » 1937 (*p.* 113, *sgg.*)

Micacchi

Io ho le idee un po' piú incerte a proposito della questione di Pollock e precisamente per questi motivi. Quando sono andato a vedere la mostra di Pollock, mi è tornato insistentemente alla memoria la *Terra deserta* di Eliot, e nello stesso tempo pensavo ad altre cose, pensavo al Chaplin di *Tempi moderni*, cioè alla condizione dell'alienazione dell'arte moderna, dell'artista alienato, come dice Morosini, e mi è sembrato di vedere questo; cioè che Pollock è partecipe di questa alienazione, ma che l'elemento di coscienza dell'alienazione stessa, in lui non ci sia, mentre è presente in Eliot, o addirittura esemplare in Chaplin. Pensavo a *Tempi moderni*, alle sequenze dell'attacco di follia di Charlot nella fabbrica, e all'altra sequenza della sua uscita dal manicomio. Quando esce dalla clinica, il medico gli batte la mano sulla spalla, e chissà perché mentre guardavo certe immagini di Pollock pensavo a questo: il medico gli dice: « bene, adesso stai tranquillo, vivi sereno », e lui annuisce, con il suo passetto stentato e incerto se ne va. Appena esce, di fuori c'è un tale putiferio, una tale confusione, per cui questa raccomandazione al dominio di se stesso, alla serenità va a farsi benedire nel momento stesso in cui egli esce nella strada, affronta certi fatti, anche gli elementi puramente meccanici come il traffico, poi la vita stessa e tante altre cose. Di Eliot mi tornava alla mente un desolato tono autobiografico, ma nello stesso tempo la sua infaticabile presa di coscienza delle condizioni e delle ragioni dell'alienazione e della disperazione. Cosa che non c'è in Pollock. Nel momento della disperazione, del vivere quotidiano e della immensità delle cose che Eliot continuamente pone, sempre con quel ritmo del *five o clock*, fino ad enumerare tutti i casi possibili della esistenza quotidiana, egli arriva ad una coscienza liberatrice della disperazione. Qui sarebbe utile accennare al rapporto tra linguaggio e materia, cioè all'uso che fa Eliot della *materia* rispetto a Pollock; cioè quando Eliot parla di mozziconi di sigarette, quando parla del fango, dei rigagnoli, e tutto quello che vede e che mette dentro questa o quella immagine, proprio come materia. Vedere allora questa distinzione: dell'elemento della coscienza nell'uno e della mancanza di questa coscienza dell'alienazione in Pollock.

Morosini

C'è molta piú razionalità in Eliot. Eliot è « cubista ».

Micacchi

Certo, Eliot è razionale, o meglio in una certa misura ha una sua tensione verso il razionale.

106. «Il Contemporaneo», V, 1-2, aprile-maggio 1958.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2016
presso le Industrie Grafiche della Pacini Editore S.r.l.
Via A. Gherardesca • 56121 Ospedaletto • Pisa
Telefono 050 313011 • Telefax 050 3130300
Internet: http://www.pacinieditore.it