

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 42, 2024

RUBRICA «IL PARLAGGIO»/«SANGUINETI»

La parola di Boccioni. Riflessioni sulle schede lessicografiche della Wunderkammer sanguinetiana

Boccioni's word. Considerations on lexicographic cards from the Sanguineti's Wunderkammer

SAVERIO VITA

ABSTRACT

Il saggio indaga, a partire da un sondaggio nelle schede lessicografiche sanguinetiane, la presenza di Boccioni nell'attività del poeta genovese. Il lessicomane Sanguineti condivide con l'artista la mania del collezionismo, come si evince dall'Atlas boccioniano, composto con alcune riproduzioni tratte da «Emporium», spesso riutilizzate come apparato iconografico. Gli esiti di questa indagine permettono una valutazione più chiara delle rispettive posture d'avanguardia.

PAROLE CHIAVE: *Boccioni, Sanguineti, Avanguardia, Futurismo*

The essay, based on a survey into Sanguineti's lexicographic cards, investigates the presence of Boccioni in the activity of the Genoese poet. Sanguineti, who defines himself as "lessicomane", shared with the artist a passion for collecting, as can be seen in Boccioni's Atlas, composed with reproductions taken from 'Emporium', often reused as an iconographic apparatus. The results of this investigation allow a clearer evaluation of the respective avant-garde postures.

KEYWORDS: *Boccioni, Sanguineti, Avant-garde, Futurism*

AUTORE

Saverio Vita si occupa di letteratura italiana contemporanea. Ha concentrato i suoi interessi di ricerca su più temi, e in particolare su due filoni: uno tardo ottocentesco, che ruota attorno alla figura di Olindo Guerrini, e uno più chiaramente novecentesco, il cui esito più importante è la monografia dedicata a Giuseppe Berto nel 2021. Nel 2018 è risultato vincitore dell'Europeana Grant Programme, col progetto Upgrading History. Diaries from the War Front, dedicato ai diari dei soldati semplici della Prima guerra mondiale. Ha poi svolto ulteriori ricerche su figure come Guido Morselli, Vincenzo Rabito e Giorgio Falco, indagando in particolare modo i nessi tra scrittura romanzesca, realtà storica e dimensione psicologica. È attualmente assegnista di ricerca presso l'Università di Torino, ed è coinvolto nel progetto dedicato alla Wunderkammer sanguinetiana.

saverio.vita@unito.it

Chi parla di pittura, musica, poesia, architettura come di cose disgiunte è un rancido ripetitore di vecchie e gelide formule scolastiche. Noi futuristi abbiamo superato tutto ciò e già intuiamo i millenni futuri.
Umberto Boccioni¹

Alcune parole, con un solo tratto, sono in grado di fornire moltissime indicazioni, più di quelle che si possa immaginare a un primo ascoltarle o leggerle. Quando poi vengono messe a sistema in un discorso disegnano una realtà, in virtù del carico ideologico che il linguaggio stesso porta con sé. Per Edoardo Sanguineti, infatti, «tutte le manifestazioni artistiche, linguistiche e culturali nascondono dietro di sé un'ideologia perché è sempre in gioco un'egemonia economico-culturale». ² Questa postura – ereditata in parte da uno dei grandi maestri e compagni di strada, Antonio Gramsci – guida l'attività intellettuale di Sanguineti in ogni suo aspetto: la ricerca poetica e accademica, senz'altro, ma soprattutto quella lessicografica, della quale si può percepire la qualità in certo senso 'militante', se condotta con questi presupposti. Le parole che usiamo descrivono esattamente la realtà che percepiamo e, dunque, il nostro modo di agire, una posizione nella società o, per dirlo in termini più espliciti, la nostra appartenenza di classe.

Una parola come *neoavanguardia*,³ⁱ appunto, disegna una realtà, indica un'esperienza culturale e ne segnala la provenienza. Il suo impatto è così evidente da cambiare il modo in cui nominiamo oggi le esperienze precedenti, cioè le avanguardie, che diventano 'storiche'. Un riferimento chiaro per i neoavanguardisti è certo il futurismo, l'enorme fucina di parole che ha sconvolto l'Italia artistica e letteraria all'inizio del Novecento, e che con il suo solo apparire conia il lemma che indica il suo contrario, il 'passatismo'. Queste riflessioni chiaramente sono da intendersi all'interno di un discorso più vasto, che vede Sanguineti approcciarsi all'avanguardia storica in un tentativo di rinnovamento o, meglio, di continuazione di un certo approccio, perché non è difficile vedere quanto i futuristi, con il loro bisogno di coniare

¹ U. BOCCIONI, *La pittura futurista*, conferenza tenuta a Roma nel 1911, in Id., *Altri inediti e apparati critici*, a cura di Z. Birolli, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 26.

² G. CARRARA, *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia di Triperuno di Edoardo Sanguineti*, Ledizioni, Milano, 2018. <http://books.openedition.org/ledizioni/4446%20> (27 marzo 2024).

³ Il lemma appare tra le schede lessicografiche sanguinetiane, conservate presso il Centro Studi Interuniversitario "Edoardo Sanguineti", Archivio Sanguineti's Wunderkammer (d'ora in avanti non più indicato), N345. Registrata nel vol. XI del *Grande dizionario della lingua italiana* curato da Salvatore Battaglia (d'ora in avanti GDLI), retrodatata nel *Supplemento* del 2009, a cura di E. Sanguineti. Le schede menzionate in questo saggio verranno riportate in un secondo sistema di note, in chiusura, segnalato con la numerazione romana.

nuovi lemmi, avessero in animo di intervenire praticamente sul reale. Ideologia e linguaggio, ancora una volta, andavano esplicitamente a braccetto.

Sanguineti è un fermo sostenitore della teoria, da buon gramsciano e materialista storico, anche dal punto di vista pratico,⁴ prima schedando parole come lessicografo privato, e successivamente assoldato dall'Utet come direttore dei due supplementi *Grande dizionario della lingua italiana* (2004 e 2009) e come consulente per la realizzazione del GRADIT diretto da De Mauro. È quindi senz'altro un aspetto interessante vedere come il poeta approcci, tra le altre cose, la grande fabbrica lessicale del futurismo, come questa disegni in parte la sua stessa concezione dell'arte in rapporto alla società nella quale si esprime.

Per nostra fortuna, presso il Centro Studi Interuniversitario "Edoardo Sanguineti" si conservano oltre 70000 di quelle schede lessicografiche sanguinetiane. Un tesoro inestimabile, utile a sondare esattamente questi rapporti. Va da sé che gran parte dei lemmi schedati, quasi 700, afferiscano all'opera di Filippo Tommaso Marinetti⁵ – «il quale non si è accontentato di mettere le parole in libertà, ma si è dato la sua pena per partorirne di nuove [...] onde rimpolpare i nostri lessici passatisti»⁶ – ma non mancano altre nuove coniazioni o retrodatazioni, segnalate nel prefuturista Mario Morasso⁷ (159), in Corrado Govoni (184), Giovanni Papini (167), Luciano Fol-

⁴ «Se il problema di identificare teoria e pratica si pone, si pone in questo senso: di costruire su una determinata pratica una teoria che, coincidendo e identificandosi con gli elementi decisivi della pratica stessa, acceleri il processo storico in atto, rendendo la pratica più omogenea, coerente, efficiente in tutti i suoi elementi, cioè potenziandola al massimo, oppure, data una certa posizione teorica, di organizzare l'elemento pratico indispensabile per la sua messa in opera», A. GRAMSCI, *Teoria e pratica*, in *Il materialismo storico*, Editori Riuniti, Roma, 1971, pp. 44-46. «Per la filosofia della praxis l'essere non può essere disgiunto dal pensare, l'uomo dalla natura, l'attività dalla materia, il soggetto dall'oggetto; se si fa questo distacco si cade in una delle tante forme di religione o nell'astrazione senza senso», ID., *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino, 1977, vol. 2, p. 1457. Questi punti di partenza rendono chiaro perché Sanguineti preferisca, a suo modo di intendere, la parola 'ideologia' a 'Weltanschauung': quest'ultima richiamerebbe immediatamente delle posizioni filosofiche, «ideologia mette invece l'accento [...] sopra la dimensione pratica, sono regole "per fare", per cui anche quello che è il momento ideologico più astratto, il più teoretico, è pur sempre connesso al "che fare"», E. SANGUINETI, *Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, a cura di G. Galletta, il melangolo, Genova, 2005, p. 10.

⁵ Marinetti, chiaramente, è compreso da Sanguineti nel suo *Atlante del Novecento italiano*, a cura di E. Riso, Manni, Lecce, 2001.

⁶ E. SANGUINETI, *Parole in libertà*, «Paese Sera», 1° aprile 1976, poi raccolto in *Giornalino secondo. 1976-1977*, pp. 40-43:41. Tra i numerosi interventi sanguinetiani in materia, tra cui le recensioni al Battaglia disseminate nei suoi scritti giornalistici, è doveroso citare *Le parole di Migliorini* («Paese Sera», 26 giugno 1975, poi raccolto in *Giornalino. 1973-1975*, Einaudi, Torino, 1976, pp. 180-183) in cui, discutendo della parola 'velivolo', ricorda il *Piccolo dizionario aereo italiano*, pubblicato nel 1929 da Azari e Marinetti.

⁷ Per un approfondimento sulla figura di Mario Morasso, cfr. E. SANGUINETI, *L'estetica della velocità*, in *La missione del critico*, Marietti, Genova, 1987, pp. 127-149.

gore (34), Luigi Russolo (11), in personaggi che hanno intrattenuto rapporti altalenanti con il futurismo (Aldo Palazzeschi,⁸ 192) e il surrealismo,⁹ come Massimo Bontempelli (185) e l'amatissimo Alberto Savinio¹⁰ (1209).

Tra queste attestazioni, ho scelto di concentrarmi su quelle tratte dall'opera scritta di Umberto Boccioni (48 schede, estratte da *Pittura scultura futuriste*),¹¹ e in genere sulle affinità tra il «lessicomane»¹² e il pittore romagnolo. Sanguineti è certo da inserirsi tra gli intellettuali che si sono impegnati nel sondare il futurismo al di là dello stigma fascista – fino a individuarne i prodromi nella riscoperta del genovese Morasso – ed è interessante vedere come oggi, per motivi diversi e a volte rischiosamente politici, questo movimento sia tornato al centro del dibattito. Non così è stato, per lungo tempo, in epoca postbellica:

E non sono lontani i tempi, tanto per dire, che me li ricordo benissimo, e che forse non sono nemmeno morti del tutto, in cui l'uomo della strada [...] designava impavido con l'epiteto di futurista (e con la coatta giustificazione d'accompagnamento del non-ci-capisco-niente) qualsivoglia dipinto gli paresse anche soltanto blandamente picassiano, testo gli sembrasse ungarettianamente irregolare, musica avesse un vago profumo di modesta atonalità. [...] Il concetto di futurismo copriva [...] ogni prodotto non accompagnato da rassicuranti segnali tradizionali.¹³

⁸ Scrive Sanguineti: «Nessuno meglio di lui, allegro e accreditato piromane di tante oleografie nebbiose, poteva prestare soccorso alla pattuglia dei futuristi, in un'opera di clamorosa e impietosa distruzione: ma si sa anche che il suo futurismo da incendiario radicale rimase assolutamente estraneo a tutti i miti ideologici e culturali marinettiani, da quelli bellicisti e nazionalistici a quelli meccanici e velocisti». E. SANGUINETI, *Poesia infinita*, «Paese Sera», 18 agosto 1974, poi raccolto in *Giornalino* cit., 1976, p. 102.

⁹ La presenza del surrealismo nelle schede lessicografiche dell'Archivio Sanguineti's Wunderkammer è stata sondata, in questo stesso numero, nell'articolo di V. CRISCENTI, «*cinecatcombe tenebrose*» e «*ciechi occhi*»: Luis Buñuel e il Surrealismo nella lente di Edoardo Sanguineti.

¹⁰ ID., Alberto Savinio, in *La missione del critico* cit., pp. 163-181.

¹¹ U. BOCCIONI, *Pittura scultura futuriste. (Dinamismo plastico). Con 51 riproduzioni, quadri, sculture di Boccioni, Carra, Russolo, Balla, Severini, Soffici*, Edizioni futuriste di poesia, Milano, 1914.

¹² «Dico lessicomane perché lessicografo implica uno statuto professionale [...]. Però, naturalmente, scherza oggi scherza domani, a un certo punto la cosa è diventata seria. [...]. Ecco come, per passi successivi, mi sono trasformato da lessicomane clandestino, non dico a lessicografo, ma a lessicomane ufficiale semiautopatentato. [...]. Tullio De Mauro, quando lavorai al vocabolario, mi invitò a procurare un po' di schede: gliene diedi in abbondanza, perché ero carico di schede, sono una scheda vivente, uno schedario vivente, esile sì come una scheda il mio corpo è fatto come un corpo cartaceo». E. SANGUINETI, *Memorie di un lessicomane*, «L'Unità», 4 aprile 2004.

¹³ E. SANGUINETI, *Parole in libertà* cit., p. 41. Non sarà inutile anticipare già qui che la parola 'picassiano' è stata registrata nel GDLI a partire da Calvino e Gadda, ma Sanguineti la retrodata, nel *Supplemento* 2009, al 1914, traendola dal saggio di Boccioni. L'Archivio Sanguineti's Wunderkammer conserva la scheda lessicografica (P333). Anche la parola 'atonale', come vedremo, è schedata a partire allo stesso testo (A4870).

Il centenario, con la mostra milanese di Palazzo Reale,¹⁴ ha dato avvio a un momento di riscoperta dell'avanguardia italiana per eccellenza, alla quale sono state dedicate ormai diverse esposizioni temporanee. Il contesto non può far altro che rinverdire l'interesse per Boccioni, in quanto esponente più in vista e ancora poco considerato per quel che merita. Risultati importanti di questa rivalutazione dell'opera boccioniana sono un'ulteriore mostra milanese – il centenario celebrato stavolta è quello dalla sua morte¹⁵ – la scoperta del suo *Atlas*, pubblicato lo stesso anno da Contò e Rossi,¹⁶ e la nuova biografia di Rachele Ferrario,¹⁷ che segue dopo diversi anni il lavoro di Gino Agnese.¹⁸ In questo nuovo quadro è possibile prendere le giuste misure a un pittore straordinariamente dotato di buona penna e capacità teoretico-narrativa, tanto da farci dire con Ferrario che «non è il futurismo che fa Boccioni; è Boccioni che fa il futurismo», e che «avrebbe dipinto gli *Stati d'animo* e *La città che sale* anche se non avesse incontrato Marinetti».¹⁹

Darei inizio a un confronto tra le due figure di Boccioni e Sanguineti mettendo una accanto all'altra la loro condizione di partenza e pochi altri dati di contorno. Il primo si ritrova, senza particolare educazione artistica – ma fino a un certo punto, perché bisogna diffidare come vedremo di quel che ne pensava Marinetti²⁰ – a voler rappresentare la realtà in modo diverso da chi lo aveva preceduto. Il punto è che lo fa con un grado di autoconsapevolezza che gli garantisce la capacità di far aderire una teoria definita, quella del dinamismo plastico, alla pratica del suo segno sulla tela, o della mano scultrice sulla materia. Le schede sanguinetiane tratte da *Pittura scultura futuriste* testimoniano poi come l'artista abbia avuto bisogno di definire alcune componenti di questa realtà con parole spesso mai usate, a volte per dichiarare il proprio essere-contro, altre per definire i movimenti artistici del passato, vale a dire i monumenti intellettuali da abbattere, anche se non del tutto.

Sanguineti, il poeta che a Capodanno del 1950 decide di scrivere la poesia del futuro – che vedrà notoriamente la luce in *Laborintus*²¹ – ha esattamente la stessa

¹⁴ *Futurismo 1909-2009. Velocità+Arte+Azione*, 5 febbraio - 7 giugno 2009. Il catalogo della mostra è a cura di A. Masoero e G. Lista, Skira, Milano, 2009.

¹⁵ *Umberto Boccioni (1882-1916). Genio e memoria*, Milano, 25 marzo - 3 luglio 2016, a cura di F. Rossi, Mondadori Electa, Milano, 2016.

¹⁶ U. BOCCIONI, *Atlas. Documenti dal fondo Callegari-Boccioni della Biblioteca Civica di Verona*, a cura di A. Contò e F. Rossi, Scalpendi, Milano, 2016.

¹⁷ R. FERRARIO, *Umberto Boccioni. Vita di un sovversivo*, Mondadori, Milano, 2022.

¹⁸ G. AGNESE, *Vita di Boccioni*, Camunia, Firenze, 1996; ID., *Boccioni da vicino. Pensieri e passioni del grande futurista*, Liguori, Napoli, 2008; ID., *Umberto Boccioni. L'artista che sfidò il futuro*, Johan & Levi, Monza, 2016.

¹⁹ R. FERRARIO, *Umberto Boccioni* cit., pp. 5-6.

²⁰ «Pur dolendomi di disturbare il vostro pasto da necrofili, vi dichiaro o passatisti, che Boccioni non ebbe preparazione culturale», F. T. MARINETTI, *Prefazione*, in U. BOCCIONI, *Opera completa*, Campitelli, Foligno, 1927, p. IV.

²¹ E. SANGUINETI, *Laborintus. Laszo Varga. 27 poesie, 1951-1954*, Magenta, Varese, 1956.

necessità, e per farlo deve dimostrare che il linguaggio ha funzioni e capacità significanti ancora non del tutto sondate. Il lavoro che avrebbe condotto – quello della ricerca universitaria – rende chiara la sua capacità teoretica, ma è più interessante ricordare che la sua ispirazione poetica non deriva a sua volta dalla poesia, ma in massima parte dall'universo musicale e artistico. Questo accade anche per via degli interessi giovanili, tant'è che i suoi diari dei cinque anni²² sono innervati di appunti che riguardano la sua visita a diversi concerti e mostre a cavallo tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta. Non è un mistero che abbia intrattenuto rapporti intensi e frequenti con artisti del calibro di Carol Rama, Enrico Baj, che abbia scritto poesie in occasione di esposizioni di artisti a lui congeniali e collaborato con musicisti come Berio e Globokar. Infine, tra le altre cose, fu tra i promotori di un'importante mostra dal titolo *Futurismo: i grandi temi 1909-1944*, allestita presso il Palazzo Ducale di Genova e la Fondazione Antonio Mazzotta di Milano tra dicembre 1997 e giugno 1998.²³

Il quadro (è il caso di dirlo) che ne viene fuori è quello di un pittore pienamente cosciente della propria teoria, dotato di grandi qualità narrative e di spirito rivoluzionario, accostato a un poeta invaso dal medesimo spirito, chiaramente impegnato e ispirato dall'arte. Il primo crea una realtà nuova attraverso parole nuove, l'altro le scheda e le riutilizza a propria volta, inserendole nel proprio, inedito, discorso, un idioletto poetico e, dunque, ideologico.

1. *Il futurismo sanguinetiano*

Per portare avanti la questione è necessario tracciare i contorni dell'approccio sanguinetiano al futurismo, che non fa tardi a manifestarsi. Nell'introduzione all'antologia curata per Einaudi *Poesia del Novecento*,²⁴ il poeta afferma con chiarezza che «il futurismo è un altro grave caso di censura operato nella coscienza letteraria collettiva» senza dimenticare che «i rischi apologetici, diretti e non, sono assai forti»,²⁵ dato che il motto sulla guerra intesa come sola igiene del mondo non ammette grandi interpretazioni. In ogni caso, con un po' di attenzione, si può

individuare, oltre il marinettismo più volgare, la verità di diverse istanze contenute nel messaggio futurista, che è verità largamente europea [...] è l'esplosivo affer-

²² Conservati presso l'Archivio Sanguineti's Wunderkammer.

²³ Cfr. il catalogo *Futurismo: i grandi temi, 1909-1944*, a cura di E. Crispolti e F. Sborgi, Mazzotta, Milano, 1997.

²⁴ *Poesia del Novecento*, a cura di E. Sanguineti, Einaudi, Torino, 1969.

²⁵ Ivi, pp. xxiv-xxv.

marsi della necessità, nell'arte come nell'esistenza quotidiana, di farsi contemporanei alla realtà industriale, oltre le eterne arcadie istituzionali. E tanto più grave è che un simile appello sia stato bruciato, in casa nostra, e fascisticamente vanificato e capovolto, poiché sarà vanificata di colpo, insieme con il futurismo, per un bel pezzo, ogni sostanziale questione di avanguardia europea.²⁶

Inutile negare che il movimento abbia subito una drammatica involuzione, ma è altrettanto importante non obliterare una prima fase in cui il futurismo ha avuto aderenze politiche insospettabili a chi si limita alla vulgata. Gramsci è ancora il punto di partenza, perché Sanguineti lo cita già all'altezza del 1968 del saggio *La guerra futurista*,²⁷ e trent'anni dopo inaugura con una trama di sue citazioni il proprio discorso sulla *Parola futurista*,²⁸ per il catalogo della grande mostra tematica del 1997-1998. Già nel 1913, in epoca ancora non del tutto torbida, il maestro esaltava i futuristi e, con la firma di Alfa Gamma, elogiava l'opera di Palazzeschi, Govoni, Buzzi e infine Marinetti, in particolare per *Adrianopoli assedio-orchestra*, individuandone «il suo perfetto riscontro nella forma pittorica di Ardengo Soffici o di Pablo Picasso».²⁹ I piani della parola e dell'immagine vivono, già a partire da queste pagine, la loro piena compenetrazione.

Nel gennaio del 1921, qualche tempo prima del fatale ottobre 1922, Gramsci poteva ancora pubblicare un'ulteriore valutazione positiva dei futuristi su «L'Ordine Nuovo», prendendo spunto dal discorso di Lunačarskij ai delegati italiani, nel contesto del Secondo Congresso dell'Internazionale Comunista. Lì il compagno aveva scandalosamente definito Marinetti come un intellettuale rivoluzionario. Gramsci si rende conto che, affinché si generi una cultura caratteristica della civiltà proletaria, c'è soltanto una cosa da fare: «distruggere la presente forma di civiltà», compito che i futuristi si sono chiaramente prefissati «senza preoccuparsi se le nuove creazioni [...] fossero nel complesso un'opera superiore a quella distrutta».³⁰ A partire da questo assunto, Sanguineti trova spunti chiari per isolare almeno due punti fondamentali di questa nuova poetica: «il valore distruttivo»³¹ del movimento e il fatto che, con la crescita tecnologico-industriale della città moderna «l'esperienza delle masse deve pur trovare adeguato rispecchiamento, in forme necessariamente nuove,

²⁶ Ivi, pp. XXVI-XXVII.

²⁷ E. SANGUINETI, *La guerra futurista*, in *Ideologia e linguaggio*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano, 2001, pp. 35-39.

²⁸ Il saggio *La parola futurista* è raccolto anche in E. SANGUINETI, *Il chierico organico. Scritture intellettuali*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano, 2000, pp. 190-197.

²⁹ ALFA GAMMA (A. GRAMSCI), *I futuristi*, «Corriere universitario», n. 8, 20 maggio 1913.

³⁰ A. GRAMSCI, *Marinetti rivoluzionario?*, «L'Ordine Nuovo», 5 gennaio 1921.

³¹ E. SANGUINETI, *La parola futurista* cit., p. 191.

nell'invenzione e nella comunicazione artistica». ³² Gramsci afferma che gli operai rivoluzionari, prima della guerra, avevano spesso sostenuto i futuristi contro i letterati borghesi, indicando una via chiarissima: quella della costruzione di una nuova civiltà, che si può edificare solo con la contemporanea distruzione di «gerarchie spirituali, pregiudizi, idoli, tradizioni irrigidite». ³³ Il punto, per il maestro, è che tutto questo i futuristi lo hanno fatto prima dei socialisti perché «hanno avuto la concezione netta e chiara che l'epoca nostra, l'epoca della grande industria, della grande città operaia, della vita intensa e tumultuosa» doveva esprimersi in altro modo, e nel fare questo hanno sviluppato una «concezione nettamente rivoluzionaria, assolutamente marxista».

Non è necessario indugiare sulla celebre lettera del 1922 a Trockij, in cui si ribadisce l'importanza dello spartiacque politico della guerra, dopo la quale il nesso tra futurismo e fascismo fu sempre più solido. Più interessante vedere come all'altezza del 1934, nei *Quaderni*, Gramsci indicasse in «Lacerba» e nella «Voce» la forma più intelligente del futurismo, ³⁴ mentre per Sanguineti l'opposizione tra i due futurismi concorrenziali sarebbe stata sempre la migliore chiave di lettura, considerando il marinettismo dei primissimi vagiti come un'esperienza che non può andar perduta.

2. *La querelle su Lacerba*

Sanguineti indicherà più volte come caso illuminante la polemica inaugurata da Papini su «Lacerba», con la pubblicazione del famoso articolo del 15 febbraio 1914, *Il cerchio si chiude*, ³⁵ in cui si accusava il movimento di «sostituire alla trasformazione lirica o razionale delle cose le cose medesime» con il rischio terribile di non far arte, ma di tornare «all'estrema vergogna della verosimiglianza». ³⁶ Si ponevano qui le basi per una controversia che avrebbe diviso il futurismo fiorentino dal marinettismo milanese. ³⁷ Proprio Boccioni rispose piccatissimo, nel numero seguente,

³² Ivi, p. 192.

³³ A. GRAMSCI, *Marinetti rivoluzionario?* cit.

³⁴ A. GRAMSCI, *Nesso di problemi*, in *Letteratura e vita nazionale*, Editori Riuniti, Roma, 1971, pp. 81-82.

³⁵ G. PAPINI, *Il cerchio si chiude*, «Lacerba», n. 4, 15 febbraio 1914, pp. 49-50.

³⁶ In questo primo articolo che funge da miccia alla *querelle*, in ogni caso, Papini conserva un atteggiamento moderato, anche perché si pone come semplice consigliere, non vuole vestire i panni disperati di una Cassandra né quelli retorici del vate, punto dolente della stessa polemica da lui involontariamente inaugurata. In ogni caso, si autodefinisce «previsionista (futurista)», una parola che il GDLI registra solo a partire dalle *Conversazioni critiche* di Benedetto Croce (1918) e che quindi andrebbe retrodatata, anche se il filosofo napoletano non la usa come sinonimo di 'futurista'.

³⁷ Papini ripercorre i fatti di lì a pochi anni, nel suo *L'esperienza futurista (1913-1914)*, Vallecchi, Firenze, 1919. Nel medesimo volume cita l'importante influenza di Morasso sulla nascita del futurismo,

sotto il titolo provocatorio *Il cerchio non si chiude!*,³⁸ dimostrando di continuare a stare dalla parte di Marinetti, ma trovando l'occasione di ribadire due concetti fondamentali per il movimento, e che il Sanguineti del 1950 avrebbe, credo, sotto-scritto:

1. I mezzi di espressione artistica tramandatici dalla cultura sono logori e inadatti a ricevere e ridare emozioni che ci vengono da un mondo completamente trasformato dalla Scienza.
2. Le nuove condizioni di vita in cui viviamo hanno creato un'infinità di elementi naturali completamente nuovi, e perciò mai entrati nel dominio dell'arte, e per i quali i futuristi si prefiggono di scoprire nuovi mezzi d'espressione, *ad ogni costo!*

Non credo di sbagliare nell'affermare che questa è in certo senso la condizione che vive il giovane Sanguineti nel secondo dopoguerra, in cui la scienza ha dedotto dalla natura la potenza distruttiva del nucleare, in cui la guerra ha cambiato il panorama dell'umano in modo ormai irreversibile. Il progresso tecnologico poi ha condotto a un uso quotidiano di certa terminologia, immediatamente assorbita dal poeta proprio nella descrizione dell'umano, per cui Riso può ben dire che «il biologico, il medico, l'astronomico-geografico, lo scientifico naturale, il quotidiano banale si mescolano e si intrecciano per descriverci il corpo umano, un corpo che si presenta principalmente in uno stato di fermentazione o di putrefazione».³⁹

Nel libro-intervista nato a partire dalle conversazioni con Antonio Gnoli, il poeta afferma chiaramente che, quando si costituì il Gruppo '63, non si trattava di dar vita a un nuovo espressionismo, dadaismo o futurismo che fosse, «ma bisognava porsi con lo stesso atteggiamento che quelle avanguardie avevano avuto in una realtà

un appunto poco ascoltato forse perché l'egemonia di Marinetti era ancora solida. Sanguineti fu il primo a riprenderlo, durante il corso universitario tenuto a Torino nel 1965-1966 (cfr. E. SANGUINETI, *Poeti e poetiche del primo Novecento, corso di letteratura italiana e moderna contemporanea. Anno accademico 1965-66*, Giappichelli, Torino, 1966; il saggio *L'estetica della velocità*, in cui si citano Papini e Morasso, è stato poi raccolto in *La missione del critico* cit., pp. 127-149.

³⁸ U. BOCCIONI, *Il cerchio non si chiude!*, «Lacerba», n. 5, 1° marzo 1914, pp. 67-69.

³⁹ E. RISO, *Laborintus di Edoardo Sanguineti*, Manni, Lecce, 2006, p. 18.

completamente diversa»,⁴⁰ il quale non poteva che essere quello della «provocazione distruttiva»,⁴¹ come Gramsci insegna, unito alla spinta anarcoide, perché da essa era effettivamente cominciata l'esperienza dell'avanguardia storica.⁴²

La differenza sostanziale, tuttavia, stava nel fatto che il Gruppo non concepì mai un programma, che era invece il punto di partenza dei movimenti precedenti,⁴³ e dà la palma dell'ultimo manifesto non a Breton ma a Enrico Baj,⁴⁴ non a caso al teorico del nuclearismo in pittura, il cui testo fu pubblicato nel febbraio del 1952, quasi contemporaneamente alla redazione di *Laborintus*.⁴⁵

I manifesti e la postura programmatica sono esattamente il punto di rottura tra Boccioni e Papini. Quest'ultimo, nella controrisposta *Cerchi aperti*,⁴⁶ cambia decisamente tono e dalla precedente moderazione passa di fatto a un deciso attacco. Non gli stanno bene i diktat di un «Padre ortodosso» che non promuove il dibattito interno, e risponde punto per punto alle critiche del pittore, fino a citare un nuovo uso di Picasso – quello di fare composizioni con oggetti, definiti già dei veri quadri da alcuni – come esempio del pericolo di verosimiglianza che l'arte sta correndo, se qualche emulatore meno cosciente avesse replicato l'uso, svilendolo senza genio. Quel che più ci interessa tuttavia è la chiusa: Papini cita *Pittura scultura futuriste*, dicendo che in esso permangono elementi addirittura anti-futuristi.

C'è in te una tendenza all'ordine (metafisiche, religioni), alla stabilità, al definitivo, alla costruzione, al tipico, al *classico* che ripugna assolutamente a me, a Carrà, a Soffici e probabilmente ad altri futuristi. Ma io, che ti voglio bene, e ho molta ammirazione per tutta la tua personalità, non mi sognerei mai d'insistere su codesti

⁴⁰ A. GNOLI, E. SANGUINETI, *Sanguinetti's song. Conversazioni immorali*, Feltrinelli, Milano, 2006, p. 157.

⁴¹ In riferimento al Gruppo, ma più in particolare ai *Novissimi*, il poeta afferma che «ognuno aveva delle posizioni politicamente e ideologicamente sue, ma nel complesso c'era questa volontà comune con elementi, anche, in senso molto largo, nichilistici, una volontà di provocazione distruttiva». E. SANGUINETI, *La poesia italiana del secondo Novecento*, «Comunicare. Letterature lingue», n. 1, 2001, p. 36.

⁴² «A me è accaduto già di dire diverse volte che in fondo la grande pulsione innovatrice della cultura dell'inizio del secolo è stata la cultura anarchica [...] anche in senso politico, ma più ancora che politico, non meno, cioè proprio in senso etimologico, nessun *arché*, nessun principio». Ivi, p. 32.

⁴³ E. SANGUINETI, *Ritratto del Novecento*, Manni, Lecce, 2009, p. 25.

⁴⁴ ID., *L'ultimo manifesto*, in E. BAJ, *Opere 1951-2003*, Skira, Milano, 2003, anche in E. SANGUINETI, *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano, 2010, pp. 254-256.

⁴⁵ Alla luce dei materiali recentemente emersi nel corso dell'ultima tranche di versamento nelle carte del Fondo Eredi presso l'Archivio Sanguinetti's Wunderkammer, si è delineata la prospettiva di nuove indagini sulla genesi di questa raccolta poetica. I documenti in questione sono stati esposti presso l'Archivio di Stato di Torino (Sezioni Riunite), nel corso della mostra *Sanguinetti nella città «cruciverba»* (12 dicembre 2023 - 30 aprile 2024). Cfr. C. ALLASIA, *Edoardo Sanguinetti e la genesi di Laborintus nella città «cruciverba»*, «Treccani Magazine», 27 dicembre 2023. https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_521.html.

⁴⁶ G. PAPINI, *Cerchi aperti*, «Lacerba», n. 6, 15 marzo 1914, pp. 83-85.

lati del tuo pensiero e se parlassi del tuo libro vorrei metterne in luce le parti veramente nuove, vitali e futuriste.

Papini non ha torto, ma è chiaro che Boccioni è sembrato a molti l'esponente di spicco del futurismo italiano proprio perché in lui ricorrono elementi e tentazioni che non seguono una linea predeterminata, ma un principio di ricerca davvero libera: questa libertà, fatalmente, può coincidere con il riuso di elementi del passato – come sarà definitivamente chiarito da Contò e Rossi, almeno a livello iconografico – ma da qui a immaginare una deriva 'passatista' corre molta strada. L'artista dunque, per nostra fortuna, non ha sempre seguito ciò che lui stesso veniva dichiarando in saggio, così come i futuristi incendiari non hanno mai bruciato una biblioteca.⁴⁷ Come sottolinea Ferrario poi, «Boccioni non si piegherà mai del tutto alla volontà di propaganda artistica e politica di Marinetti (che avrebbe voluto inglobarlo nel “suo” futurismo) e, anzi, darà del movimento un'interpretazione lirica, inattesa, tenendo conferenze importanti che talvolta poco o nulla avranno a che fare con i proclami nei teatri».⁴⁸

In *Il futurismo e “Lacerba”*,⁴⁹ un discorso più sistemico in cui i fiorentini prendono definitivamente le distanze, Papini e Soffici rinnovano chiaramente l'accusa di accademismo, soprattutto a Boccioni.⁵⁰ Nel definitivo *Futurismo e Marinettismo*, è noto, il pittore verrà classificato con il suo maestro, Giacomo Balla, tra questi ultimi, ma il fatto è che l'accusa vibrata – in questo caso anche da Palazzeschi – andrà a toccare un punto in cui forse l'artista non è pienamente collocabile. Lì, infatti, si afferma che

il Marinettismo si trova come un fenomeno isolato senza reale attinenza col futuro, appunto perché non l'ha col passato. [...] Mancandogli quella finezza che sola s'acquista coll'intelligente esplorazione delle teorie e delle arti precedenti, esso cade assai spesso in trovate programmatiche superficiali che non ripagano l'effettiva vuotezza con l'apparente novità esterna.⁵¹

⁴⁷ Sanguineti sottolinea chiaramente, nel 2001, questa parziale incoerenza generale: «Il futurismo non vuole più emblematicamente avere a che fare con la storia, nel senso di un deposito di esperienza da cui ricavare cose preziose e che valgono come valori o indicazioni» – Boccioni, tuttavia, lo farà senz'altro – «All'estremo afferma che bisogna bruciare le biblioteche, bisogna distruggere i musei. Naturalmente questo radicalismo è provocatorio: nessun futurista è mai diventato un terrorista culturale in senso concreto». E. SANGUINETI, *La poesia italiana del secondo Novecento* cit., p. 31.

⁴⁸ R. FERRARIO, *Umberto Boccioni* cit., p. 149.

⁴⁹ G. PAPINI, A. SOFFICI, *Il futurismo e “Lacerba”*, «Lacerba», n. 24, 1° dicembre 1914.

⁵⁰ «Nel caso di Boccioni la cosa era ancora più grave perché le sue idee sulla pittura portate a' loro estremi, mettevano capo a una sorta di religiosismo umanitario complicato da un'ombra paurosa di accademia rifatta su nuove basi ma pur sempre accademia». Ivi, p. 325.

⁵¹ A. PALAZZESCHI, G. PAPINI, A. SOFFICI, *Futurismo e Marinettismo*, «Lacerba», n. 7, 14 febbraio 1915, p. 49.

Tuttavia Boccioni fa esattamente questo: l'esempio più chiaro è il sesto capitolo del suo saggio, in cui si impegna a spiegare «Perché non siamo impressionisti», dividendo la storia dell'arte in quattro grandi periodi (astrazione plastica greca, cristiana, naturalista e futurista) e fornendo chiari esempi e innestandoli nella sua teoria del dinamismo, in cui l'interno e l'esterno devono adesso apparire in «simultanea compenetrazione». In breve, solo attraverso questa 'intelligente esplorazione' Boccioni può chiarire quel che di nuovo va proponendo e dunque il tipo di artista che lui stesso è diventato. Perché per i futuristi l'azione è essenza delle cose.

3. *Boccioni, Sanguineti e i modelli*

Egli ha a poco a poco ottuso con lo svolgersi della logica la sua sensibilità artistica: così che per ritrovarla egli deve riascendere verso le fonti, riconoscere i gradi del passato, riandare le vie corse dagli altri, restituire (o ricostituire) a forza di affinare la sua coscienza.

Francesco Pastonchi⁵²

Osservando i disegni dell'Accademia, ho potuto convincermi come in ogni opera d'antico non mancassero mai gli elementi che formano il mondo! Ogni quadro, ogni disegno quasi aveva la sua strofa per tutto.

Umberto Boccioni⁵³

In questo senso, le strade teoriche di Boccioni e Sanguineti cominciano a seguire linee parallele. Il pittore è stato certo tra i distruttori, ma con una solida conoscenza di quel che si accinge a distruggere. Una cosa è cercare di essere «i primitivi di una

⁵² Si tratta del primissimo appunto, tratto da Francesco Pastonchi, segnato da U. BOCCIONI sui suoi *Diari*, Abscondita, Milano, 2003, p. 13.

⁵³ Ivi, p. 30.

nuova sensibilità»,⁵⁴ altra è il «culto dell'ignoranza» e il «disprezzo del passato» adossato ai marinettiani dai fiorentini, che per loro stessi avocano l'«assorbimento e superamento della cultura» e il «disprezzo del culto del passato».⁵⁵

L'ammirazione per le figure di Leonardo,⁵⁶ Michelangelo,⁵⁷ Raffaello, Dürer,⁵⁸ Rembrandt⁵⁹ non sono un segreto per Boccioni, che a suo dire esaurirono in arte «la formula di un sublime definitivo», essendo giunto il momento in cui «l'identità perfetta produce senza errare, poiché riflette se stessa».⁶⁰ Fuori dai teoremi, *La città che sale*, uno degli apici assoluti della pittura del periodo, a parere di Ferrario è quasi un racconto di formazione «ricco di citazioni colte: dal Leonardo della *Battaglia di Anghiari* alla lotta dei centauri di Michelangelo»,⁶¹ nel tentativo di replicare «l'apice della tragedia nell'unità d'azione, di luogo, di tempo» ammirati nel raffaelliano *Incendio di Borgo*.⁶² Quello per Michelangelo è poi un amore che torna nella scultura, quando Boccioni sceglierà di applicarsi a essa su materiali poveri e di firmare un manifesto da solo, continuando a tener conto delle esperienze precedenti (oltre a Michelangelo, Ferrario conta almeno Donatello e Rodin).⁶³ I taccuini diaristici, certamente compulsati da Sanguineti,⁶⁴ danno costante testimonianza dell'inesausta ricerca a partire proprio da quelli che, futuristicamente, sarebbero dei 'grandi passatisti'. Un Boccioni ventiquattrenne, nonostante le condizioni economiche precarie e il rovello interiore alla ricerca di una sua strada artistica, ha tuttavia ben chiara la direzione: «Mi entusiasmano tutti gli artisti fino a Raffaello. Oh! mi inebriano, mi trasportano, sono un loro schiavo» afferma, e immediatamente chiosa «Ma me ne

⁵⁴ ID., *Pittura scultura futuriste* cit., p. 303.

⁵⁵ A. PALAZZESCHI, G. PAPINI, A. SOFFICI, *Futurismo e Marinettismo* cit., p. 50.

⁵⁶ «In questi giorni Leonardo m'è venuto nella mente come non mai prima! Che intelletto divino! E c'è chi dice che la Scienza ha ucciso l'Arte. Ma può essere ciò?». U. BOCCIONI, *Diari* cit., p. 53.

⁵⁷ «Michelangelo! Come posso arrischiarmi con le mie parole a parlare di Lui? Chi sono io? Perché scrivo? Per me? Sì forse questo mi permetterà di dire che m'inginocchio e adoro. Adoro tutto, anche il suo eccessivo servilismo classico! Oh misteriosa potenza del genio! Io non posso seguirlo in tutto. V'è un punto in cui lo vedo varcare una soglia ed entrare nel Mistero. Adoro e basta!». Ivi, p. 72.

⁵⁸ «Dürer è immenso, è grande è un titano è terribile quanto può esserlo il genio della sua creazione». Ivi, p. 71.

⁵⁹ «Rembrandt mi ha sbalordito per la meravigliosa visione pittorica di qualunque oggetto si presenta al suo sguardo. Mi sembra il padre dei moderni luministi. Ma com'è lontano dal mio ideale!». Ivi, p. 71. Di questo artista Boccioni ha un parere altalenante, tra «cose magnifiche e deficienze puerili», ma lo indicherà nel suo saggio come il primo pittore sperimentale della modernità (U. BOCCIONI, *Pittura scultura futuriste* cit., p. 300).

⁶⁰ Ivi, pp. 45-47.

⁶¹ R. FERRARIO, *Umberto Boccioni* cit., p. 172.

⁶² Ivi, p. 43.

⁶³ Ivi, p. 248.

⁶⁴ L'Archivio Sanguineti's Wunderkammer conserva del materiale preparatorio (Prosa scientifica 18, sf.1), riportante alcune citazioni dal diario, dattiloscritte dallo stesso Sanguineti e presto oggetto di ulteriore approfondimento. Il volume compulsato è quello dell'*Opera completa* cit., che tuttavia riporta solo i *Frammenti di un diario* (pp. 307-317), con le indicazioni di data non esatte.

libererò». ⁶⁵ Il fatto che ci sia riuscito, che abbia raggiunto il proprio futuro, non può obliterare il suo primo amore per il passato, e il ragionamento sofferto di un ventenne che cerca di liberarsi da catene che ben conosce.

La postura sanguinetiana di fronte al passato è molto simile, e non solo per via della sua attività di docente e ricercatore, ma soprattutto per quel che riguarda la propria opera di avanguardista:

Io mi pongo, questo è l'atteggiamento dell'avanguardia, il problema di inventare una poesia che sia adeguata all'esperienza attuale, facendo riferimento all'esperienza che tiene conto naturalmente di tutto quello che nel passato si è depositato. Non si tratta di ignorare il passato, ma semplicemente di non subirlo e di non accomodarsi su quello che già è una certa posizione. ⁶⁶

Nel poeta vi è certo il rifiuto del 'poetese' ⁶⁷ – inteso come linguaggio separato e artificiale che crea una sorta di automaticità del fatto poetico – che nasce nel contesto delle forme metriche più usurate e comincia a liberarsi con l'avvento del verso libero. Far la guerra al poetese significa farlo alle sue gabbie, ma in ogni caso si tratta di un conflitto sul campo della lingua, non su quello della metrica.

Usiamo un altro linguaggio. [...]. Questo non toglie che si possano scrivere endecasillabi. Io ho scritto ottave, sonetti sia pure così, in maniera episodica e non sempre totalmente regolare, ma qualche volta sì assolutamente. Però sono trattati come una variante del verso libero. In sostanza, non c'è più l'effetto poetico dell'endecasillabo col suo ritmo, è giocato come una citazione. Si cita, una sorta di gioco, un riferimento a qualcosa che è raffreddato, è straniato. ⁶⁸

Questo trattamento del verso si manifesta sin da subito, e volendo fare un solo esempio citerei *Una polemica in prosa*, ⁶⁹ ovvero la risposta di Sanguineti alla *Piccola antologia neo-sperimentale* pubblicata da Pasolini sul numero precedente di «Officina». Nella nota di redazione, riportata in calce alla poesia polemica, si risponde in modo deciso, senza mancare di notare il tratto ironico del poeta a livello metrico-formale: «l'endecasillabo di Pasolini è una novecentista benché propria "allusione

⁶⁵ U. BOCCIONI, *Diari cit.*, p. 53.

⁶⁶ E. SANGUINETI, *La poesia italiana del secondo Novecento cit.*, p. 53.

⁶⁷ Il GDLI registra la parola come nuovo conio di Sanguineti stesso, sotto la definizione di «linguaggio specifico della poesia (e ha una connotazione polemica)». Il lemma è estratto dal numero di febbraio 1985 di «Alfabeta».

⁶⁸ E. SANGUINETI, *La poesia italiana del secondo Novecento cit.*, p. 48. Nell'*Atlante del Novecento* (cit., p. 17), Sanguineti indica un chiaro spartiacque nell'opera di Lucini.

⁶⁹ ID., *Una polemica in prosa*, «Officina», n. 11, novembre 1957, pp. 452-457.

metrica” allo schietto endecasillabo con i suoi accenti che esprimono diversi toni; l’endecasillabo di Sanguineti è un fonema di undici sillabe esatte, sfuggendo così per giuoco alla prosopopea classicistica». ⁷⁰

Non credo sia una considerazione arditamente immaginare lo stesso atteggiamento in Boccioni: nella ricerca della rappresentazione dell’istante e della compenetrazione di forme, spazi e tempi, il pittore non mette da parte i risultati dei precursori, che ai suoi occhi apparvero come apici parziali nel lunghissimo cammino della storia dell’arte. Se Sanguineti compone un non-sonetto o un fonema di undici sillabe, Boccioni può ben ritrarre la forza della modernità meccanica attraverso il simbolismo mitico del cavallo, o una non-Medusa nel suo *Idolo moderno*. Peraltro, come chiarirò più avanti, quest’ultima non è affatto una *boutade*.

Da quel che qui emerge sembra di scorgere un Sanguineti lacerbiano (e quindi, direi, gramsciano), nell’atto di assumere quella postura fiorentina che «Lacerba» non aveva riconosciuto in Boccioni. In ogni caso, sarebbe un errore, dato che per Sanguineti è più utile guardare la questione con il vantaggio del distacco dagli umori della *querelle*, per cui la prospettiva del futurismo singolo perde di fronte alla maggiore utilità di un punto di vista multifocale, che sia in grado di abbracciare

i diversi “futurismi” concorrenziali che, anche al di là di qualunque frantumazione di gruppo, segnano di fatto gli anni dieci, e che, proprio per le varie articolazioni di poetica che generano, faranno dell’attività futurista, in generale, il prototipo delle avanguardie, da noi e in tutta Europa. ⁷¹

4. *Il nodo del paroliberoismo*

Il punto è che per Sanguineti, al centro dell’idea futurista in ogni sua articolazione, risiede il principio tecnico del paroliberoismo, uno dei punti di rottura tra Firenze e Milano. In linea con la mitopoiesi bellica, con il senso gramsciano della ‘distruzione’ volendo, si pongono la conflagrazione della sintassi, l’immaginazione senza fili e, quel che più interessa qui, «sono proprio le connessioni con il pittorico e il musicale quelle che spiegano a fondo questo carattere nodale». ⁷² Nel manifesto parolibero del 1913, ⁷³ soffermandosi sulla ricetta del ‘lirismo multilineo’, Marinetti immagina il poeta nell’atto di lanciare «su parecchie linee parallele parecchie catene di colori, suoni, odori, rumori, pesi, spessori, analogie. Una di queste linee potrà es-

⁷⁰ Ivi, p. 462.

⁷¹ Id., *La parola futurista* cit., p. 194.

⁷² Ivi, p. 195.

⁷³ F. T. MARINETTI, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, in *I manifesti del futurismo*, Lacerba, Firenze, 1914, pp. 133-146.

sere per esempio odorosa, l'altra musicale, l'altra pittorica». Poco più avanti dà istruzioni su come ordinare le multilinee e su come rappresentarle tipograficamente, con caratteri di diverse dimensioni in base all'importanza della sensazione da 'innescare'. Così la rivoluzione tipografica da un lato conduce a un complesso di poesia visiva, dall'altro organizza la pagina come se fosse una partitura, per cui Sanguineti può senz'altro concludere che «la parola futurista, insomma, nel momento di più esatta caratterizzazione marinettiana, si situa in equilibrio assoluto tra il pittorico e il musicale, tra l'iconico e il rumoristico».⁷⁴

Così giunge il momento in cui, sulla pagina, avviene il primo incontro tra il poeta e il pittore di cui qui discutiamo. Nell'antologia che ho già citato, *Poesia del Novecento*, Sanguineti dedica la quinta sezione ai poeti futuristi, e la fa inaugurare sintomaticamente al Marinetti francese di *Destruction*. Seguono Cavacchioli, Folgore, Buzzi e, per la prima volta in un'antologia poetica, il Boccioni di *UOMO + VALLATA + MONTAGNA*, parole in libertà stampate per la prima volta su «Lacerba»,⁷⁵ proprio nel numero precedente a quello in cui Papini avvia la *querelle*. Nel breve specchietto biografico, il curatore sottolinea l'importanza di quest'unico componimento antologizzato, perché «è qualcosa di più di un semplice documento dei nessi tra letteratura e arte nel movimento futurista: è uno degli esempi, anzi, più persuasivi e rilevanti dei risultati procurati dalle "parole in libertà"».⁷⁶

Sembra dunque che Marinetti avesse ragione: se il parolibero si pone come una forma di poesia visiva, un artista come Boccioni può serenamente raggiungere un livello espressivo molto efficace poetando con questa tecnica, soprattutto se lo stesso artista sogna di dare ai suoi quadri «la forza suscitatrice della musica»,⁷⁷ vale a dire il mezzo impalpabile che meglio si confà alla sua idea 'religiosa' dell'arte.⁷⁸ Quel che qui vorrei rilevare è che i tipi Einaudi non riproducono anastaticamente la pagina lacerbiana,⁷⁹ ma la adattano, spaziando in modo differente e riportando dei corsivi in luogo dei grassetto e delle parole in corpo maggiore. Se ne può dedurre che l'effetto parolibero, ma anche più quietamente calligrammatico, ne risulta stravolto. E tuttavia questo non può essere sfuggito a Sanguineti, che tanta attenzione avrebbe dedicato anche in seguito alla rivoluzione tipografica marinettiana: già il suo primo corso tenuto a Salerno – «Le avanguardie letterarie in Italia, nel primo Novecento:

⁷⁴ E. SANGUINETI, *La parola futurista* cit., p. 195.

⁷⁵ U. BOCCIONI, *UOMO + VALLATA + MONTAGNA*, «Lacerba», n. 3, 1° febbraio 1914, pp. 44-45.

⁷⁶ *Poesia del Novecento* cit., p. 622.

⁷⁷ U. BOCCIONI, *Diari* cit., p. 17.

⁷⁸ «L'Assoluto è in noi [...]. È l'Arte? È un bisogno musicale? Estetico? L'Arte imita la Natura, la Natura è Dio. L'imitazione di Dio è aspirazione al perfetto è religione. L'arte è religiosa». Ivi, p. 94.

⁷⁹ L'umanista digitale può consultarla al seguente link: <https://archive.org/details/lacerba-a-ii-n.-3-1-febbraio-1914/page/n11/mode/2up>.

l'imperialismo artistico e l'estetica della velocità; Marinetti e il Futurismo» – prevedeva una lezione intitolata *Tipografia e poesia nella tecnica dei futuristi*.⁸⁰

Questo interesse non è di natura occasionale, ma ritorna intatto nello script di *Ritratto del Novecento*, la serie di quattro performance commissionate dal Comune di Bologna e messe in scena presso Sala Borsa nel dicembre del 2005.⁸¹ In questo luogo, Sanguineti propone di riprodurre a colori alcune pagine di «Lacerba» e della «Voce» sull'interventismo. Specifica chiaramente che «devono apparire come esempi di grafica tipografica: versi a bandiera, parole in libertà, rimescolio di numeri e lettere e segni vari, impaginazione, ecc.: puri fatti visivi»:⁸² un indizio in più sul fatto che l'impaginazione del componimento boccioniano in *Poesia italiana del Novecento* è stata realizzata, molto probabilmente, senza una reale supervisione del curatore. Nella stessa pagina dello script, inoltre, si propone la riproduzione di «canzoni popolari italiane del primo Novecento» e contemporaneamente, ma non è un caso, la proiezione di quadri di Boccioni: «*Rissa in galleria, La città che sale, gli Stati d'animo* (I e II versione, e abbozzi), *Officina a Porta Romana, Costruzione orizzontale, Materia, Dimensioni astratte (Ritratto della madre)*, il gesso *Antigrizioso, Dinamismo di una testa di donna, Carica di lancieri*, il quadro *Antigrizioso*». Il lettore di *Poesia del Novecento* scorge in questo elenco una vistosa mancanza, vale a dire quell'*Idolo moderno* che appare sulla sua copertina. La scelta grafica è senz'altro felice, ma se Sanguineti avesse avuto un particolare legame con quest'opera, se ci avesse ragionato in modo più ampio, ne troveremmo traccia, credo, in *Ritratto del Novecento*. Dunque, anche questa scelta, al pari della resa grafica di *UOMO + VALLATA + MONTAGNA*, potrebbe essere stata fatta dalla redazione.

5. *Atlas und Wunderkammer*

L'idolo moderno, per mia ventura, è un ottimo punto di partenza per avvicinare la lente di questa indagine e stringere ulteriormente sulle posture dei due autori. L'immagine è senz'altro da mettere a confronto con il testo di una lettera, inviata dal pittore durante il suo soggiorno parigino alla madre e alla sorella Amelia il 17 aprile 1906, cinque anni prima dell'effettiva realizzazione del quadro. La cronologia è importante perché la vicinanza tra parole e immagini è tale da far pensare quasi a una scrittura ecfraistica, che in realtà non si realizza:⁸³

⁸⁰ Il registro delle lezioni è conservato presso l'Archivio Sanguineti's Wunderkammer, Attività universitaria 1, sf. 3.

⁸¹ E. SANGUINETI, *Ritratto del Novecento* cit.

⁸² Ivi, p. 46.

⁸³ Probabilmente la vera scrittura ecfraistica è quella del *Manifesto tecnico della pittura futurista* del 1910: «Il volto umano è giallo, è rosso, è verde, è azzurro, è violetto. Il pallore di una donna che guarda

Io ho veduto donne come non avrei mai immaginato che esistessero! Sono tutte dipinte: capelli, ciglia, occhi, guance, labbra, orecchi, collo, spalle, petto, mani e braccia! Ma dipinte in un modo così meraviglioso, così sapiente, così raffinato da diventare opere d'arte. [...]. Non sono dipinte per supplire alla natura, sono dipinte per gusto, con colori vivissimi: capelli del più bell'oro con sopra dei cappellini che sembrano delle canzoni: meravigliosi! Il volto pallido, d'un pallido di porcellana bianca; le gote leggermente rosee, le labbra di puro carminio, tagliate nette e ardite, le orecchie rosee; il collo, la nuca e il seno bianchissimi. Le mani e le braccia dipinte in modo che tutte hanno mani bianchissime, attaccate con polsi dolcissimi a braccia musicali. Taratan taratan taratan!!!

Voi riderete ma io sono in un godimento continuo. E ciò che mi fa piacere è che queste donne non hanno per me alcuna attrattiva sensuale.⁸⁴

Nelle pagine precedenti Boccioni fa una descrizione entusiastica della città di Parigi, della quale decanta la modernità, lanciandosi in lunghe liste in cui elenca, fornendo le cifre, la quantità di agenzie telegrafiche e matrimoniali, architetti, asili notturni, avvocati, fabbriche, medici, orefici, operai, sarti. Come Ferrario sottolinea, «benché sia abituato a spostarsi, questo è il suo primo viaggio nella modernità».⁸⁵ Quel che più lo colpisce in ogni caso è l'atteggiamento delle donne, e il fatto che la sua resa grafica sia intitolata a una idolatria rende evidente il tentativo di rappresentare, attraverso l'astrazione e la mitopoiesi, la realtà concreta e tecnologica della modernità. L'intenzione è la medesima della coeva *Città che sale*, che racconta la società moderna attraverso la mitologia della potenza del cavallo, in un periodo in cui la metafora del cavallo-vapore era, certo, un'indicazione della potenza di un macchinario, ma aveva poco di scientifico e la formula adottata aveva una funzionalità più che altro commerciale; e certo ha concorso alla costruzione del mito della macchina.

Questo forse spiega il motivo per cui Sanguineti non ha mai dedicato un saggio a Boccioni: laddove il pittore fa ricorso a quel senso religioso – per il quale fu accusato da Papini⁸⁶ – per rendere a chiare lettere la propria idea di modernità, il poeta seguirà sempre il percorso del materialista storico, cercando di legare il senso della

la vetrina di un gioielliere è più iridescente tutti i prismi dei gioielli che l'affascinano». Cfr. U. BOCCIONI, *Opera completa* cit., p. 194.

⁸⁴ U. BOCCIONI, *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Z. Birolli, Feltrinelli, Milano, 1971, pp. 334-335.

⁸⁵ R. FERRARIO, *Umberto Boccioni* cit., p. 65.

⁸⁶ «C'è in te una tendenza all'ordine (metafisiche, religioni), alla stabilità, al definitivo, alla costruzione del tipico, al *classico* che ripugna assolutamente a me, a Carrà, a Soffici e probabilmente anche ad altri futuristi». G. PAPINI, *Cerchi aperti* cit., p. 85.

propria opera creativa ai dati più concreti dell'esistenza.⁸⁷ Ma non per questo si possono tacere le diverse posture coincidenti. Boccioni perviene al proprio ideale cercando di riportare emozioni musicali, e allo stesso modo l'innescò di molte opere sanguinetiane può essere considerato come visivo e musicale, ma non è questo il contatto più probante.

Un punto di sicuro interesse è che l'uno e l'altro si fanno collezionisti delle 'unità' del loro stesso linguaggio artistico: l'uno colleziona immagini, l'altro parole. Molti tra i lemmi raccolti presso l'archivio lessicografico della *Wunderkammer* sono stati poi effettivamente registrati nei supplementi del Battaglia, e già altri prima di me hanno condotto ricerche importanti sull'effettiva presenza di queste parole nei componimenti sanguinetiani, a segnare chiaramente che il suo schedario non è il sogno di un poeta, ma una tavolozza di parole, per certi versi, pronte a un nuovo uso.⁸⁸ L'*Atlas* boccioniano assolve il medesimo compito, e conserva lo stesso prestigio di eccezionalità, dato che non tutti i poeti e i pittori si sono resi collezionisti attivi dei propri strumenti.

In un appunto del 30 agosto 1907 Boccioni traccia sul suo diario l'intenzione di «cominciare a ordinare e tenere disegni, oggetti e ricordi».⁸⁹ È forse questo il giorno in cui immagina di fare quel che altri suoi colleghi, pur disponendo di cospicue collezioni di riproduzioni,⁹⁰ non hanno mai fatto, cioè la costruzione di un atlante che

⁸⁷ Eppure, i passi che Sanguineti dattiloscritte nei suoi appunti riguardano una pagina di diario nella quale Boccioni si sofferma sulla «poesia dell'attimo», segnalata esplicitamente dal poeta: «i miei quadri devono avere nel mio tempo quella religiosa osservazione di particolari, quella meravigliosa unione di vero e d'ideale, quella serena glorificazione che da un assieme grandioso e dolce deve penetrare sino alla tenue intimità del particolare più umile». U. BOCCIONI, *L'opera completa* cit., pp. 309-311. Sanguineti segnala poi i passi in cui il pittore esalta l'arte del passato, alla ricerca di una via per la pittura del presente («l'umanità è un genio universale, divino. Ora il gran cuore e la gran mente dell'umanità va verso una virilità che è fatta di precisione e di esattezza e di positivismo», ivi, p. 312). I passi successivi sono tratti da tre lettere: una di Boccioni a una signora (1911), una di Ferruccio Busoni alla moglie (18 marzo 1912) e, infine, una di Marinetti a Pratella (12 aprile 1912) che riportano considerazioni sulla *Ville qui monte* (*La città che sale*).

⁸⁸ Cfr. C. ALLASIA, «La testa in tempesta». *Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico*, Interlinea, Novara, 2017. EAD., «Giardini della zoologia verbale». *Percorsi intermediali negli scritti inediti o dispersi e nelle schede lessicografiche di Edoardo Sanguineti*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2022. C. TAVELLA, *Tra «materiali preesistenti» e «relativa libertà» dell'artista: esempi di «riuso dell'uso» nel Sanguineti in musica*, in *Ritratto/i di Sanguineti 1930-2010/20*, a cura di C. Allasia, L. Resio, E. Risso, C. Tavella, «Sinestesie», numero speciale XXI, 2021, pp. 367-384; F. VAZZOLER, *Le parole di Carlo Gozzi (fra schede lessicografiche e travestimenti teatrali)*, ivi, pp. 389-410.

⁸⁹ U. BOCCIONI, *Diari* cit., p. 37.

⁹⁰ Si dice che Pellizza da Volpedo, tra gli altri, conservasse nel suo studio circa seicento fotografie sciolte. U. BOCCIONI, *Atlas* cit., p. 52.

«raccolge complessivamente 216 ritagli incollati su 22 carte fasciolate in 13 doppie tavole». ⁹¹ Rossi afferma che potrebbe somigliare, anticipandolo, al lavoro di Warburg, ⁹² che tuttavia era uno storico dell'arte, mentre l'*Atlas* è un vero e proprio

diario visivo che incrocia in modo fluido e dinamico ricordi intimi con una ricognizione di forme artistiche del passato e della modernità [...]. Un organismo che ha a che fare con la funzione della memoria visiva umana in rapporto al lavoro artistico. In altre parole, un vero e proprio Atlante della memoria, sia individuale sia collettiva. ⁹³

L'organizzazione delle carte rende manifesta l'idea di un progetto di fondo, che in ogni caso è rimasto incompiuto, un po' come le schede sanguinetiane prima di trovare una casa nel GDLI. A differenza però del lavoro del lessicografo, qui Boccioni non indica le fonti dalle quali ha tratto le immagini del suo 'atlante intimo', per la cui individuazione è stato necessario svolgere alcune indagini, quasi come accadrebbe allo studioso che cerca di ricostruire un progetto iconografico in una stanza rinascimentale. A seguire, poi, troviamo una rassegna stampa di articoli sul futurismo, che dimostra l'attenzione del catalogatore nell'ordinare un discorso in divenire, un diario biocritico che inizia per immagini e si chiude con parole. L'esperienza di Boccioni presso la Gazzetta di Catania – è noto che inizialmente avrebbe voluto fare il giornalista – e l'aver lavorato nel mondo dell'illustrazione e della grafica per Cesare Racah, ⁹⁴ gli hanno permesso di acquisire competenze specifiche nella composizione della pagina.

⁹¹ Ivi, p. 32.

⁹² In realtà, una possibile fonte d'ispirazione potrebbe essere l'*Album Maciet*: «Con la dovuta cautela si nota inoltre che il modello compositivo, i criteri di estrapolazione dalle riviste, l'impaginazione dei ritagli, la tipologia e il formato delle tavole assomigliano in maniera impressionante a quelli degli Album Maciet della Bibliothèque des Arts Décoratifs di Parigi, immensa enciclopedia iconografica universale composta da Jules Maciet sin dal 1864 che editori, giornalisti, artisti, studenti e impiegati nelle arti industriali potevano agevolmente consultare nella biblioteca aperta al pubblico dal 1904 a due passi dal Louvre, nel Pavillon de Marsa in Rue de Rivoli. Con i progressi delle tecnologie fotografiche e delle tecniche di stampa, i tempi erano maturi per l'affermazione di questo tipo di linguaggio, ma non si può fare a meno di sospettare che Boccioni abbia potuto conoscere direttamente questa straordinaria *Wunderkammer* virtuale durante uno dei suoi viaggi parigini tra il 1906 e il 1909». Ivi, pp. 53-54.

⁹³ Ivi, p. 32.

⁹⁴ «Grazie ad Alberto Colini, Boccioni conosce anche Cesare Racah, un ebreo livornese, proprietario di un negozio di stampe vicino alla Tipografia Popolare, dove anarchici e socialisti vanno a stampare i loro volantini. Boccioni scopre così le riproduzioni di Albrecht Dürer e trova un lavoro. [...] Boccioni vivrà in modo contraddittorio il suo rapporto con la produzione grafica, ma dai cartelloni pubblicitari imparerà a fissare sul foglio le immagini senza appiattare troppo le figure sullo sfondo». R. FERRARIO, *Umberto Boccioni* cit., p. 48. Sarà lo stesso Racah a commissionargli dei lavori per l'Automobile Club d'Italia, ispirando probabilmente il tema del cavallo come espressione della potenza meccanica della nuova era.

Molte delle riproduzioni vengono dalla tipografia dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo e quasi tutte sono legate ad articoli apparsi su «Emporium» tra il 1895 e il 1896, vale a dire il punto di riferimento di molti artisti italiani dell'epoca. Gabriele Chiattonne, che con le sue commissioni sostenne il pittore durante il suo soggiorno milanese, è il tramite per la raccolta di questo materiale: prima di aprire il proprio laboratorio tipografico, infatti, aveva lavorato per «Emporium», nel periodo di produzione dei ritagli. I tre taccuini sui quali Boccioni stende il suo diario, tra il gennaio del 1907 all'agosto del 1908, corrispondono più o meno al periodo di raccolta dei materiali dell'*Atlas* e sono di fondamentale importanza per la sua comprensione.

Quel che qui interessa è che i motivi lì raccolti non restano lettera morta, ma ritornano ciclicamente nella sua opera successiva. Se le parole che Sanguineti ha estratto dalla sua attività di spoglio sono poi diventate materia di elaborazione poetica, allo stesso modo l'apparato bio-iconografico di Boccioni funge spesso da modello per le sue opere, sia in pittura che in scultura. E non stupisce che la tecnica del disegno domini l'*Atlas*, primo tassello tecnico e grammaticale di queste forme artistiche, come in poesia i singoli lemmi possono costituire i mattoni fondamentali di una forma di antipoetese.

Un esempio è ancora quell'*Idolo moderno* dal quale siamo partiti. L'opera, frutto di una ricerca che punta alla rappresentazione mitopoietica della modernità, sembra sia stata costruita a sua volta su un modello propriamente mitico, vale a dire una testa di medusa.⁹⁵ Boccioni incolla sulle sue tavole una prova di stampa, riportante una targa di manifattura milanese, da applicare alla bardatura di un cavallo, sulla quale è raffigurata la gorgone.⁹⁶ È forse questo il motivo per cui lo sguardo della donna lì rappresentata assume la fissità inquietante dell'anguicrinita, quasi a replicare, per contro-analogia, la pietrificata meraviglia del pittore di provincia alla sua prima esperienza parigina di modernità. Il processo si replica nella costruzione mitica della *Città che sale*, che prende spunto in maniera piuttosto chiara dal Pegaso di Odilon Redon catalogato sulla medesima tavola.⁹⁷

Sembra dunque che Boccioni e Sanguineti, tra iconomania e lessicomania, condividano il vizio del catalogatore e l'arte del riuso, ma non solo. Più su ho fatto cenno a una differenza sostanziale: il passo dell'idolatria nel superamento del mito conduce l'azione del pittore, mentre quello dell'ideologia guida quella del poeta. Tuttavia, si tratta soltanto di due diverse strade che conducono a una meta unica, vale a dire la rappresentazione della modernità, del salto epocale che entrambi si sono trovati a vivere a differenti cronologie. Per individuare queste tangenze teoretiche,

⁹⁵ U. BOCCIONI, *Atlas* cit., p. 61.

⁹⁶ Ivi, tav. B6r, n. 10.

⁹⁷ Ivi, tav. B6r, n. 3.

dobbiamo lasciare il periodo di stesura dei diari e della raccolta di materiali per il futuro *Atlas* e guardare da vicino gli anni più chiaramente futuristi di Boccioni.

6. *Il problema della merce*

sono un voluttuoso della frase e amo costruire in periodi il mio pensiero (e cerco di parlar bene e chiaro) e amo sentir la mia voce.

Umberto Boccioni⁹⁸

Il documento di riferimento sarà, chiaramente, il saggio *Pittura scultura futuriste*, dato alle stampe nel 1914. È questo il momento in cui Boccioni fissa sulla pagina un pensiero artistico più sistematico e dà senso alla sua «mania a filosofare e a sciogliere problemi». ⁹⁹ Il testo sarà compulsato da Sanguineti e, come ogni buon volume futurista, sarà il luogo di nascita di diverse parole, tra cui le 48 schedate dal poeta genovese. C'è da aspettarselo, perché già a partire dai diari il pittore dimostra attenzione e inventiva nel comporre sulla pagina scritta.

Quel che diverge dalle pagine del *journal*, in prima battuta, è la sua postura nei confronti degli autori classici e dei miti, che in questo saggio cerca di lasciarsi alle spalle, non sempre riuscendoci del tutto. Inoltre, ed è il dato che più interessa qui, Boccioni cerca di trarre una teoria dalla propria esperienza biografica, iniziando a trattare questioni di sociologia dell'arte. Inaugura il discorso puntando il dito contro la vigliaccheria mentale dei giovani artisti, troppo legati agli insegnamenti dell'accademia e, soprattutto, afflitti dal «terrore di non formarsi una *posizione sicura*». ¹⁰⁰ Questo stato di minorità pone il giovane artista alla mercé di chiunque lo circonda e ne possa incoraggiare il percorso:

riesce poco dopo i vent'anni a dare alle sue furbe porcheriole una certa impronta di personalità..., ed egli è già finito! Decide di prender moglie e di metter su casa quasi contemporaneamente al primo successo e subisce subito mille influenze, dalla fidanzata al pezzo grosso della sua città. Essi lo consigliano invariabilmente a continuare e sfruttare il filoncino che la sua geniale imbecillità provinciale ha trovato... Guai se egli cambia, guai se cerca, guai se guasta una tela o un gesso, guai se torna indietro per rinnovarsi. La moglie crederebbe di andare a letto con un pazzo. ¹⁰¹

⁹⁸ Id., *Diari* cit., p. 111.

⁹⁹ Ivi, p. 76.

¹⁰⁰ Id., *Pittura scultura futuriste* cit., p. 38.

¹⁰¹ Ivi, pp. 39-40.

Chi riesce a portare avanti il discorso artistico, magari in conformità coi modelli canonizzati, viene immediatamente castrato dall'esigenza materiale del guadagno e dunque, in ultima analisi, dal mercato. Si tratta esattamente della condizione che ha afflitto Boccioni durante gran parte della sua carriera, perfino quando da audace scazzottatore futurista doveva fare attenzione, a differenza dell'abbiente Marinetti, a non strapparsi la giacca durante le risse, non avendo i denari per comprarne una nuova.¹⁰² Chi non tiene duro, dunque, entra nella morsa di un giro di favoritismi, dà da mangiare ai figli partecipando a commissioni e giurie di premi, cadendo infine nella «degenerazione che riguarda l'artista nel suo sviluppo di fronte alle esigenze materiali della vita»,¹⁰³ nella «caccia spietata e volgare al favoritismo e all'affare».¹⁰⁴

Il bisogno e il mercato – controllato da una folla che «resta fuori dal capolavoro oggi come duemila anni fa»¹⁰⁵ – inibiscono dunque qualsiasi progresso artistico, generando una produzione di consumo che in seguito verrà santificata e museificata. Dunque, quando la folla, cioè il cuore della modernità, diventa pubblico, assume drammaticamente per Boccioni una postura passatista. Il pubblico infatti, sia quello «grosso» che quello «colto», è nemico del nuovo – e quindi di ogni possibile avanguardia – perché l'uno è sempre animalescamente alla ricerca di una guida («schiavo dell'abitudine, si ribella a forze nuove»),¹⁰⁶ l'altro coltiva solo un'arte che abbia un legame solido con il passato, con il concetto passatista del museo. Per cui gli artisti hanno solo due possibilità: o «si ritirano eroicamente in una ristretta purissima zona, o debbono piegarsi alle necessità commerciali dell'industria».¹⁰⁷

Sanguineti, dal canto suo, torna al Benjamin baudelairiano, ricordando che

le rivalità personali fra i poeti sono, naturalmente, di data antichissima. Ma qui si tratta proprio della trasposizione di queste rivalità nella sfera della concorrenza sul pubblico mercato. È questo, il mercato, e non la protezione di un principe, che si tratta di conquistare.¹⁰⁸

A partire da questo assunto, il poeta elabora il proprio pensiero *Sopra l'avanguardia*,¹⁰⁹ dentro la quale scorge un doppio movimento: quello eroico-patetico e

¹⁰² R. FERRARIO, *Umberto Boccioni* cit., p. 72, Cfr. Inoltre G. SEVERINI, *Tutta la vita di un pittore*, Garzanti, Milano, 1946, vol. 1, p. 158 e M. SARFATTI, *Acqua passata*, Cappelli, Bologna, 1956, pp. 98-100.

¹⁰³ U. BOCCIONI, *Pittura scultura futuriste* cit., p. 42.

¹⁰⁴ Ivi, p. 165.

¹⁰⁵ Ivi, p. 50.

¹⁰⁶ Ivi, pp. 58-59.

¹⁰⁷ Ivi, p. 54.

¹⁰⁸ W. BENJAMIN, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 2006, p. 143.

¹⁰⁹ E. SANGUINETI, *Sopra l'avanguardia*, «il verri», n. 11, 1963, poi raccolto in *Ideologia e linguaggio* cit., pp. 55-58.

quello cinico. Così, l'artista che in Boccioni si ritira in una zona purissima in cui operare sta in realtà elaborando quell'«aspirazione eroica e patetica a un prodotto artistico incontaminato, che possa sfuggire al giuoco immediato della domanda e dell'offerta, che sia insomma commercialmente impraticabile».¹¹⁰ Il momento cinico non è disgiunto, ma avviene nel medesimo istante, perché la garanzia estetica di un prodotto di questo genere è data dal suo non essere riconducibile a nessun altro prodotto: la sua spregiudicata distanza ideale dal mercato lo rende così, per paradosso, commercialmente appetibile, come feticcio di una non-merce. Il pubblico è sostanzialmente quello neocapitalistico e borghese, per il quale «l'arte è pur sempre, in primo luogo, quella cosa che ognuno sa che cosa sia»,¹¹¹ esattamente come quello di epoca futurista, per il quale «l'arte è diventata "quello che piace"».¹¹² In ogni caso l'avanguardista, per Sanguineti come per Boccioni, è disposto anche a non esistere – cioè, a non essere commerciabile – eroicamente ritirato in quella zona purissima; se la sua arte vende o meno non è cosa che deve riguardargli. Se invece cede alle esigenze materiali e alle influenze più disparate descritte dal pittore saggista, che lo costringono a scendere a patti con il mercato, non fa altro che autocensurarsi: una condotta che per Sanguineti è assolutamente fatale, «perché la censura non ha mai fermato niente, mentre l'autocensura ti porta a cercare solo il consenso. A quel punto sei un artista perduto».¹¹³

L'avanguardia dunque, sia nuova che storica, mette in crisi l'equilibrio apparente del mercato, perché propone prodotti fatti per non essere merce e che, tuttavia, in certi casi, vengono venduti come tale. Il Boccioni futurista lancia i suoi strali contro il museo – in quanto la santificazione museale interrompe il percorso di ricerca artistica – e contro il mercato, che costringe l'artista in uno stato di minorità; per Sanguineti, allo stesso tempo, «il museo e il mercato sono assolutamente contigui e comunicanti, anzi sono le due facciate di un medesimo edificio sociale: il prezzo e il pregio si identificano».¹¹⁴ Vale a dire che una merce diventa un'opera museale solo quando il suo prezzo è salito a tal punto da divenire incalcolabile.

Tutto ciò spiega, in entrambi, la comune lontananza ideologica dai valori della borghesia, e il disagio provocato da un paradosso: un'arte d'avanguardia può avere luogo solo nel contesto della società borghese, ma non è assolutamente espressione di quella classe.¹¹⁵ C'è bisogno di regole per essere fuorilegge, così come c'è bisogno

¹¹⁰ Ivi, p. 55.

¹¹¹ Ivi, p. 57.

¹¹² U. BOCCIONI, *Pittura scultura futuriste* cit., p. 68.

¹¹³ A. GNOLI, E. SANGUINETI, *Sanguineti's song* cit., p. 92.

¹¹⁴ E. SANGUINETI, *Sopra l'avanguardia* cit., pp. 57-58.

¹¹⁵ Cfr. E. SANGUINETI, *Avanguardia, società, impegno*, in *Avanguardia e neoavanguardia*, a cura di G. Ferrata, Sugar, Milano, 1966, poi raccolto in *Ideologia e linguaggio* cit., pp. 59-71; E. SANGUINETI, *La poesia italiana del secondo Novecento* cit., p. 29.

di un mercato per sovvertirne l'ordine. Così, quando Sanguineti spiega a Gnoli che «bisognava porsi con lo stesso atteggiamento che quelle avanguardie [storiche] avevano avuto in una realtà completamente diversa»,¹¹⁶ intende dire che, se i futuristi hanno lottato contro il capitalismo storico, i *novissimi* hanno avuto come obiettivo la critica al neocapitalismo.

7. Schede lessicografiche

Per Sanguineti il Novecento è senza dubbio il secolo delle avanguardie¹¹⁷ e, come affermavo più su, non può stupire se i testi futuristi sono stati territorio di caccia per il lessicomane.

Nella cultura italiana [...] il futurismo è sicuramente il movimento che anche nel nome indicava all'estremo questo desiderio di rottura. Dal vocabolo «futurista» nasce quasi subito dopo il vocabolo, da parte degli stessi futuristi escogitato, di «passatista». [...]. Si passa da un'arte che eminentemente guarda al passato, si regola su modelli, [...] a una cultura che [...] passa a una situazione che è la cultura di massa, cioè diretta dagli altri, nel concreto, dal mercato. In questa posizione i riferimenti al passato o addirittura al presente in qualche modo tendono a venire meno. Il problema è davvero inventare un domani.¹¹⁸

Per farlo, bisogna trovare *parole più nuove* che siano in grado di esprimerlo. Nella sua attività di pubblicista, Sanguineti non manca di trattare il tema ogni volta che ne ha occasione, come l'uscita di un nuovo volume del Battaglia, di edizioni o saggi dedicati alle avanguardie storiche. Il suo interesse più militante, nei fatti, è quello lessicografico. È lui a ricordare il *Primo dizionario aereo italiano*,¹¹⁹ il *Piccolo dizionario della cucina futurista* (confluiti tra le fonti del GDLI) lamentando come sia curioso «che i nostri vocabolaristi trascurino tenacemente i conati dei futuristi, se non altro degni di qualche letterario privilegio, ancorché tutt'altro che fortunati presso parlanti e scriventi».¹²⁰ Nel 1976, in occasione del centenario marinettiano, cerca di sottolineare come sia venuto il momento di lasciar perdere lo stigma politico e soffermarsi, «con un bel mucchio di senno di poi», su tutti gli altri aspetti, tra cui quello lessicografico:

¹¹⁶ A. GNOLI, E. SANGUINETI, *Sanguineti's song* cit., p. 157.

¹¹⁷ Cfr., tra gli altri, E. SANGUINETI, *La poesia italiana del secondo Novecento* cit., p. 28, e ID., *Ritratto del Novecento* cit., p. 23.

¹¹⁸ ID., *La poesia italiana del secondo Novecento* cit., p. 32.

¹¹⁹ ID., *Le parole di Migliorini*, «Paese Sera», 26 giugno 1975, poi raccolto in *Giornalino. 1973-1975* cit., pp. 180-183. Nello stesso articolo si sofferma a lungo sulla parola 'velivolo'.

¹²⁰ ID., *Bar-barismi*, «Il Barman», luglio 1976, poi raccolto in *Giornalino secondo. 1976-1977*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 104-107.

oggi, per prendere la cosa calmi calmi, con tre stagioni d'avanzo, ci limitiamo a osservare che nelle storie della lingua nostra il nome di Marinetti è raro raro. E che un buon vocabolario futurista, o proprio specificamente marinettiano, sarebbe occasione non indecorosa, e socialmente utile, per festeggiare i cento anni del nostro commemorato.¹²¹

Più in generale, l'anno successivo avrebbe lamentato in almeno due occasioni la mancanza di studi che guardano al futurismo con la dovuta distanza, sia politica che critica: per il poeta si tratta di una storia da giudicare e da riscrivere, e che bisogna far presto prima che scompaiano gli ultimi sopravvissuti di quella stagione.¹²² Questo vuoto si colma, almeno parzialmente, nel 1978 con la pubblicazione di una «monumentale Michelin del Futurismo»,¹²³ vale a dire *Poeti del futurismo* di Glauco Viazzi,¹²⁴ che non va vista come un punto d'arrivo, ma come l'avvio di ogni indagine successiva, che Sanguineti in ogni caso non intende prendere sulle proprie spalle, definendola espressamente come «prolungato rimedio alla disoccupazione intellettuale e culturale dei nostri giovani umanisti».

Tuttavia, la sua personale mania di collezionista di parole procede spedita, e incontra in Boccioni un interessante campo d'indagine. Per rigore alfabetico, ma anche per intima coincidenza con la teoria, le parole che danno principio a un minimo vocabolario boccioniano sono quelle anticipate dal prefisso anti-. È sintomatico il fatto che Sanguineti registri sin da subito la parola *anti-museo*,ⁱⁱ estraendola dal discorso di Boccioni in cui afferma il primato dei futuristi – a scapito dei cubisti – nell'uso del colore puro, che dà al quadro il potere della giovinezza affascinante, della volgarità istintiva, feroce, noncurante, perciò antiartistica e non 'museabile'.¹²⁵ Il fatto che il piano cromatico sia sgargiante riconduce poi a una dimensione infantile, volendo primitiva, e dunque *anti-culturale*.ⁱⁱⁱ Un'ulteriore accusa nei riguardi dei cubisti colpisce il piano compositivo, perché il tentativo di quella poetica, a suo parere, è quello

¹²¹ ID., *Parole in libertà* cit., p. 41.

¹²² «Ma tutta da scrivere, siamo schietti, è poi la storia del futurismo, in blocco. I tempi sono più che maturi, per il giudizio. Ma perché non abbia a perdersi troppo materiale documentario, sono anche già persino tardi, per molte figure e molte vicende», E. SANGUINETI, *Cangiullo di Napoli*, «Paese Sera», 28 luglio 1977, poi raccolto in *Giornalino secondo* cit., p. 254. «Ma la storia del movimento futurista, come momento terminale della lunga serie storica dei teppismi milanesi, prima che gli alibi romantici e risorgimentali si rovescino definitivamente nello squadristico fascista, tutto resta ancora da indagare», E. SANGUINETI, *Da Arrighi a Marinetti. Milano 1881*, «Il Giorno», 21 novembre 1977, poi raccolto in *Giornalino secondo* cit., pp. 323-324.

¹²³ E. SANGUINETI, *Futurismo e Déco*, «Paese Sera», 9 novembre 1978, poi raccolto in *Scribilli*, Feltrinelli, Milano, 1985, pp. 216-218.

¹²⁴ *Poeti del futurismo 1909-1944*, a cura di G. Viazzi, Longanesi, Milano, 1978.

¹²⁵ U. BOCCIONI, *Pittura scultura futuriste* cit., p. 250.

di 'creare un centro', ma si tratterebbe di una composizione esteriore e arcaica, inquinata dal modello dei classici e dunque *anti-impressionista*.^{iv} Proprio l'aderenza ai modelli, soprattutto per quel che riguarda la realtà italiana, non può far altro che generare una pittura volgare, egoista e, quel che è peggio, antinazionale e *antieroica*.^{126v} Sarebbe necessario invece tornare alla dimensione primitiva, in cui il concetto stesso di arte non esisteva, e così il discorso non può fare a meno di chiudersi su un elenco di entità istituzionalizzate da abbattere: «ecco perché siamo recisamente e violentemente antiartistici, antipittorici, *antiscoltorii*,^{vi} antipoetici, antimusicali». ¹²⁷

La rivolta boccioniana contro l'ordine artistico costituito, come si è visto, è pienamente cosciente, frutto di uno studio e un'applicazione costanti. Per cui nel suo saggio sono numerosi i riferimenti ai movimenti artistici del passato e del presente, o l'uso di denominali. Così, dato che nel testo non si parla esclusivamente di pittura e scultura ma si cerca di intendere l'arte in senso olistico – esattamente come l'intendeva Sanguineti, pur avendo ognuno la propria specificità – non stupisce che accanto a *caraccesco*^{vii} e *picassiano*^{viii} possano apparire *debussiano*,^{ix} *ibseniano*^x e *straussiano*.^{xi} La parola *espressionismo*,^{xii} che il DELI e il Palazzi-Folena datano all'anno 1927, gode di ben tre retrodatazioni (Apollinaire, Boccioni, Corra):¹²⁸ il pittore la usa per spiegare alcune differenze tra l'arte «latina» e quella «nordica», indicando una dipendenza troppo forte dai francesi nei pittori tedeschi, che avrebbero una «infantile frenesia a esagerare *espressionisticamente*»,^{129xiii} dando vita a una forma di *espressionismo cerebrale*.¹³⁰ Il nucleo dell'arte futurista, che dovrebbe risiedere in quello che Boccioni definisce 'stato d'animo plastico', si propone invece di riassumere in modo definitivo «tutte le ricerche plastiche ed *espressionistiche*^{xiv} di tutti i tempi»,¹³¹ per trovare definitiva liberazione dall'«influenza nefasta del *superficialume*^{xv} ufficiale di Raffaello». ¹³² Tra queste, va certo annoverato il *fauvismo*,^{xvi} una corrente fondamentale ed effimera (1905-1910) che influenzò fortemente i futuristi per via del violento uso del colore, com'è evidente nell'opera di Matisse. Sanguineti ha buon occhio nel registrare questa voce, perché manca incredibilmente al GDLI nel volume in cui sarebbe dovuta apparire (v, 1968), mentre figura nel *Supplemento* del 2004 da lui curato. La voce *fauve*^{xvii} troverà anch'essa una casa nello stesso

¹²⁶ Ivi, p. 164.

¹²⁷ Ivi, p. 161.

¹²⁸ G. APOLLINAIRE, *L'antitradizione futurista*, «Lacerba», n. 18, 15 settembre 1913, p. 202; U. BOCCIONI, *Pittura scultura futuriste* cit., p. 289; B. CORRA, *Musica cromatica [1912]*, in M. VERDONE, *Manifesti futuristi e scritti teorici di Arnaldo Ginna e Bruno Corra*, Longo, Ravenna, 1984, p. 157.

¹²⁹ U. BOCCIONI, *Pittura scultura futuriste* cit., p. 289.

¹³⁰ Ivi, p. 289.

¹³¹ Ivi, p. 331.

¹³² Ivi, p. 37. La voce verrà pubblicata sul *Supplemento* del 2009.

Supplemento, estratta da Bruno Migliorini,¹³³ ma verrà presto retrodatata nel 2009, ripresa non dal saggio boccioniano ma dai *Manifesti* del 1912, firmati tuttavia dallo stesso Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini. Accanto ai seguaci di Matisse, dopo aver schematicamente riassunto in uno specchietto le correnti dell'Impressionismo – la cui forza *disgregratrice*^{xviii} sarebbe stata trasformata dai futuristi in una solidificazione¹³⁴ – Boccioni elenca una serie di «suddivisioni transitorie»,¹³⁵ tra le quali il *sintetismo*,^{xix} una voce che manca al DELI ma non al GDLI, che la registra estraendola addirittura dal *Tramater* (1829-1840) e che dunque non troverà spazio nel *Supplemento*. Non ha lo stesso destino la voce *sperimentalismo*,^{xx} che verrà raccolta nel 2009, ma nel senso scientifico di «concezione che fonda la scienza esclusivamente sul metodo sperimentale», e non in quello che gli volle dare Boccioni, descrivendo la pittura di Rembrandt come l'avvio dello sperimentalismo pittorico moderno.¹³⁶

A questo punto vale la pena soffermarsi sulle parole che l'artista utilizza nella sua critica al contesto sociale che lo circonda. Sanguineti in questo caso indica almeno quattro lemmi in una sola pagina,¹³⁷ quella in cui Boccioni insulta apertamente il pubblico appena uscito dal periodo *preindustriale*^{xxi} che, nonostante tutto, non possiede alcuna comprensione artistica, composto appunto da *borghesoni*^{xxii} che commissionano «frivolozze decorative *settecentesche*»,^{xxiii} o di *intellettualoidi*^{xxiv} che si circondano di compagne con pose *ibseniane*.^{xxv} Anche la critica è descritta in modo piuttosto negativo: Boccioni, dopo averne elencati i tipi, la definisce sinteticamente nella parola *minchionaglia*^{xxvi} (la quale mancherebbe al GDLI se non fosse intervenuto Sanguineti nel 2009), che descrive tutte quelle persone che provano un culto *snobistico*^{xxvii} per il passato e per il museabile. Questa presunta «frenesia dell'artistico e dell'erudito»¹³⁸ sarebbe la causa di un *afflosciamento*^{xxviii} dell'impeto eroico e aggressivo che dovrebbe sostenere la gioventù europea, la quale si perde invece dietro a mitologie e leggende popolate da «stupratori boscherecci» e «crapuloni *illibidiniti*».^{139xxix}

Tra le parole schedate non mancano termini di ambito tecnico-artistico di ogni genere, dal musicale (*atonale*)^{xxx} al cinematografico (*cinematografato*,^{xxxi} *fotomeccanica*),^{xxxii} passando ovviamente per le arti pittoriche e plastiche (*chiaroscuristico*,^{xxxiii} *globico*,^{xxxiv} *implasmabile*,^{xxxv} *siluettistico*,^{xxxvi} *stecchimento* bizantino,^{xxxvii} *stilizzato*),^{xxxviii} per la maggior parte assenti dal GDLI, dal DELI o dal DEI.

¹³³ B. MIGLIORINI, *Appendice al 'Dizionario moderno' di A. Panzini*, Hoepli, Milano, 1942.

¹³⁴ U. BOCCIONI, *Pittura scultura futuriste* cit., p. 225.

¹³⁵ Ivi, p. 101.

¹³⁶ Ivi, p. 300.

¹³⁷ Ivi, p. 62.

¹³⁸ Ivi, p. 70.

¹³⁹ Ivi, p. 56.

Chiudo questa piccola rassegna con parole che non ho voluto riunire in gruppi perché afferenti ad ambiti eterogenei.^{xxxix} Boccioni sembra sia stato il primo a mettere in forma scritta quell'*hip*^{xl} interiettivo che anticipa per tre volte il grido di giubilo dell'hurrà. Il termine è registrato nel GDLI, senza fonte, ma Sanguineti lo retrodata, come nel caso di *fauve*, nel 2009, vale a dire nel *Supplemento* che, a differenza del precedente, poteva accogliere anche le retrodatazioni. In ogni caso, è necessario segnalare che almeno sette lemmi, tra cui *ultrasensibilità*,^{xli} vengono registrati solo nel 2009: ciò potrebbe essere accaduto per più motivi, ma il più verosimile è che la redazione abbia mutato i propri criteri di selezione rispetto al 2004.

Il Battaglia poi non accoglie *monumentaccio*,^{xlii} il DEI omlitera *stramorto*,^{xliii} *violentazione*^{xliiv} appare nel Palazzi-Folena ma alla data del 1961 (il GDLI fa risalire il lemma ai *Poemi lirici* di Bacchelli,¹⁴⁰ pubblicati nel dicembre del 1914, lo stesso anno del saggio boccioniano). In questi casi, si tratta di scelte che possono avere un senso se considerate nel contesto dei diversi piani dell'opera. Tuttavia, credo che la mancanza del GDLI sia stata quella di non accogliere in *Supplemento* la retrodatazione della parola più importante individuata da Sanguineti, vale a dire *modernolatria*.^{xliv} Il Battaglia la estrae da *Teoria e invenzione futurista* di Marinetti, datato 1925 e riportato nel volume mondadoriano del 1968. Il punto è che in quel luogo lo stesso Marinetti cede esplicitamente il primato dell'invenzione proprio all'artista: «il poeta futurista deve avere quella tipica passione per la vita di oggi che Boccioni chiamò *modernolatria*».¹⁴¹ Non è un'ammissione da poco, perché questa parola ha il potere di descrivere perfettamente la postura non del solo pittore, ma del futurismo tutto. Qui è ancor più importante sottolineare che non solo Sanguineti è d'accordo, ma all'altezza del 1997 già individua il primato boccioniano e sceglie di segnalarlo in un luogo molto significativo del suo saggio dedicato proprio alla *Parola futurista*, la sua conclusione:

I grandi temi del futurismo sono stati i grandi mitologemi del feticismo della merce, nell'orizzonte della modernità, tra culto della velocità e culto della macchina. E la "modernolatria" (che è parola di Boccioni) fu davvero la profonda "religione-morale" di questo secolo che muore.¹⁴²

¹⁴⁰ R. BACCHELLI, *Poemi lirici 1914*, Zanichelli, Bologna, 1914.

¹⁴¹ F. T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano, 1968, p. 164.

¹⁴² E. SANGUINETI, *La parola futurista* cit., p. 195.

Schede lessicografiche

ⁱ N345: «*neoavanguardia* in PF, a. 1966; Montale, *La musica aleatoria* (1962), in *Auto da fé*, p. 243: "ma allora la neo-avanguardia non rivela il suo carattere regressivo, la sua volontà di eludere le vere difficoltà?";».

ⁱⁱ A1561: «*antimuseo* manca al GDLI; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 250: "un'atmosfera satura di lirismo, di giovinezza affascinante, di verginità, di volgarità istintiva, feroce, non-curante, quindi anti-artistica, anti-museo";» [Supplemento 2004].

ⁱⁱⁱ A1886: «*anticulturale* manca al GDLI; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 250: "La crudezza nei colori e nei toni, dà all'opera un carattere sgargiante, ingenuo, infantile, anti-artistico e anti-culturale"; Arbasino, *Fantasma italiani* (1977), p. 130: "una fastidiosa e sfacciata aberrazione anti-precettistica? dunque anticulturale e addirittura antinazionale? da castigare severamente"; Moravia, *Quando l'America uccide* (1968), in *Viaggi*, p. 1282: "Questo spiega, per esempio, perché gli atteggiamenti anticulturali degli studenti italiani siano sconosciuti tra gli studenti d'America"; M. L. Straniero, *Antistoria d'Italia in canzonetta*, in *Canzoni della cattiva coscienza* (1964), p. 50: "Quelle canzoni (?) ebbero una presa distorta dall'impatto anticulturale del Futurismo letterario e del Fascismo (?). L'azione anticulturale e repressiva degli organi del regime è chiaramente illustrata da documenti come quello segnalato da Roberto Leydi";» [Supplemento 2004].

^{iv} A1558: «*antimpresionista* manca al GDLI; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 297: "L'opera d'arte cubista tenta creare un centro (composizione), ma è una composizione esteriore, anti-impresionista, inquinata di arcaismo e perciò affetta di senilità precoce";».

^v A1948: «*antieroico* manca al GDLI (in Croce, anche *antieroicità*); Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 164: "Alla misera sensualità spicciola della pittura italiana volgare, egoista, antinazionale, entieroica"; Croce, *Frammenti di etica* (1922), p. 182: "il volgo non solo è disarmonico, ma, immerso nella sua angusta e unilaterale individualità, prosastico, antieroico, non vede la vera individualità nell'Eterno"; Brancati, *Diario romano* (1951), p. 293 (parlando di Gogol) "del personaggio, per quanto bizzarro, pigro, antieroico, si può dire con molta proprietà: 'Il nostro eroe'"; S. Slataper, *Un po' di storia*, in "La Voce", 8 dicembre 1910 (in Prezzolini, *La Voce*, p. 777): "Guglielmo Oberdank sconta la colpa antieroica di Trieste";» [Supplemento 2004].

^{vi} A335: «*antiscultorio* manca al GDLI; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 161: "Ecco perché noi siamo recisamente e violentemente antiartistici, antipittorici, antiscultorii, antipoetici, antimusicali";» [Supplemento 2004].

^{vii} C179: «*caraccesco* manca al GDLI; Boccioni, *Pittura scultura futurista* (1914), p. 133: "Vouet un mediocrissimo barocco, tronfio erede di tutta la decadenza italiana caraccesca";».

^{viii} P333: «*picassiano* in GDLI, Calvino e Gadda; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 123: "Di qui l'intricatissimo arabesco picassiano";» [Supplemento 2009].

^{ix} D120: «*debussiano* manca al GDLI; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 70: "l'ossessione della conferenza, del concerto, dell'audizione Wagneriana, Debussyana, Straussiana"; Dallapiccola, *Di un aspetto della musica contemporanea* (1938), in *Parole e musica*, p. 212: "Pizzetti ventiquattr'anni or sono scriveva quanto ho citato dell'armonia debussyana"; *Per una esecuzione di "En blanc et noir"* (1938), *ibid.* p. 266: "Nella parte seconda, cosa non frequente nella aristocratica opera debussyana, appaiono echi di canzoni plebee e squilli eroici di trombe, duramente ritmati"; Casella, *Segreti della Giara* (1941), p. 80: "Si delineava già a traverso mille sintomi - dei quali l'avvento dell'arte debussiana era il più palese e potente - il formarsi di una nuova corrente musicale";».

^x I18: «*ibseniano* vedi GDLI; (Gobetti); Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 62: "con pose slave, o tedesche, o ibseniane"; Morasso, *Imperialismo artistico* (1903), p. 64: "in questi ultimi tempi si accese una disputa fra coloro che non vedono che simboli in tutta la produzione ibseniana e coloro invece che tale produzione dichiarano realistica";» [Supplemento 2009].

^{xi} S4906: «*straussiano* manca al DEI; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 70: "l'ossessione della conferenza, del concerto, dell'audizione Wagneriana, Debussyana, Straussiana"; Bastianelli, *Le tre metamorfosi della musica tedesca*, in "Lacerba", 15 novembre 1914, p. 309: "si faccia finita con l'imitazione del cinismo ributtante straussiano";» [Supplemento 2009].

^{xii} E682: «*espressionismo* in DELI (e PF), a. 1927; Apollinaire, *L'antitradizione futurista* (1913), in *Manifesti*, p. 147: "impressionismo 'fauvisme' cubismo espressionismo patetismo drammatismo

orfismo parossismo”; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 289: “I tedeschi (...) rappresentano nella sensibilità plastica moderna l’espressionismo cerebrale”; p. 290 (parlando degli scandinavi): “V’è anche nei loro temperamenti migliori una specie di espressionismo psicologico che dimostra una tendenza di razza la quale però non giunge a identificarsi con una concezione plastica analoga e profonda”; Corra, *Musica cromatica* (1912), in Ginna e Corra, *Manifesti futuristi*, p. 157: “questa tendenza a dare agli elementi d’arte, colori, forme, linee, suoni, parole un significato espressivo piuttosto che rappresentativo non s’è manifestata soltanto in pittura con l’espressionismo e con la voga del pae saggio (forme tendenti alla musica di colore), ma anche in letteratura col simbolismo, in musica con le innovazioni di Strauss, Debussy, Dukas e Ravel, e in architettura con gli stili indefiniti, vaghi, vaporosi”».

^{xiii} E664: «*espressionisticamente* manca al GDLI; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 289: “Le libertà dateci dalla rivoluzione plastica francese si trasformarono in Germania in un’infantile frenesia a esagerare *espressionisticamente*, il valore schematico della forma”» [Supplemento 2004].

^{xiv} E665: «*espressionistico* in DELI (e PF), a. 1956; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 331: “Lo stato d’animo plastico dovrebbe essere il riassunto definito di tutte le ricerche plastiche ed espressionistiche di tutti i tempi”».

^{xv} S6202: «*superficialume* manca al DEI; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 37: “in ogni artista italiano si sente ancora l’influenza nefasta del superficialume ufficiale di Raffaello”» [Supplemento 2009].

^{xvi} F150: «*fauvismo* vedi fauvisme; in DELI (e PF), a. 1956; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 290: (parlando degli slavi): “Essi si distinguono per un violento guazzabuglio di impressionismo, di neo e di post-impressionismo, di fauvismo arrabbiato, di orientalismo bizantino”; “Lacerba”, 15 gennaio 1914, p. 31: “La Francia ha dato al mondo l’impressionismo, il pointillismo, il sintetismo, il fauvismo, il cubismo, l’orfismo; le più grandi scuole moderne di pittura”» [Supplemento 2004].

^{xvii} F244: «*fauve* manca al GDLI; in DELI, a. 1942 (non attendibile PF, a. 1905); Boccioni, Carrà, Russalo, *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni* (1912), in *Manifesti*, p. 60: “abbiamo rapidamente maturato e superato in noi stessi tutte le meravigliose fasi della pittura francese nel diciannovesimo secolo, fino alle ultime espressioni dei nostri amici *Fauves* e *Cubisti*”; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 84: “Fauves, Cubismo”; p. 101: “Tralascio le suddivisioni transitorie come: *neo-impressionismo, divisionismo, post-impressionismo, sintetismo, Fauves, ecc.*”» [Supplemento 2009].

^{xviii} D1023: «*disgregatore* in PF, a. 1921 (da GDLI, Borgese); f. -trice; Marinetti, *Come si seducono le donne* (2a ed. 1918), p. 112: “La gelosia nella donna ha una potenza disgregatrice più forte che nell’uomo”; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 225: “la pittura futurista (...) trasforma la vibrazione disgregatrice dell’impressionismo in una solidificazione”» [Supplemento 2009].

^{xix} S2010: «*sintetismo* manca al DEI; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 101: “Tralascio le suddivisioni transitorie come: *neo-impressionismo, divisionismo, post-impressionismo, sintetismo, Fauves, ecc.*”; Ginna, *Pittura dell’avvenire* (1915), in Ginna e Corra, *Manifesti futuristi*, p. 200: “Paul Sérusier, Vuillard, Roussel, Vallotton, Ranson, Bonnard, difesero l’idea prima di sintetismo disegnando le sole caratteristiche, scuola che fu chiamata dei neotradizionalisti, e dei deformatori”».

^{xx} S4074: «*sperimentalismo* in DELI (e PF), a. 1960; Calderoni, *Le varietà del pragmatismo*, in “Leonardo”, 1904, p. 169: “Il pragmatismo come lo concepisce il Peirce non è che un invito, espresso in forma particolarmente suggestiva, ad in tradurre lo sperimentalismo non solo nella soluzione delle questioni, ma anche nella scelta delle questioni da trattarsi”; p. 170: “certi lati incomodi dello sperimentalismo alla moda”; Calderoni, *Variazioni sul pragmatismo*, in “Leonardo”, 1905, p. 220: “introdurre lo sperimentalismo, non solo nella soluzione delle questioni, ma anche nella scelta delle questioni da trattarsi”; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 300 (di Rembrandt): “I suoi innumerevoli autoritratti, le sue innumerevoli ripetizioni di una stessa testa, l’identico effetto ripetuto per amore di ricerca sono altrettanti esperimenti che aprono la via allo sperimentalismo pittorico moderno”» [Supplemento 2009].

^{xxi} P889: «*preindustriale* in PF, a. 1987; in GDLI, Dorflès; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 71: “Gli italiani d’oggi escono, fortunatamente, da quello che fu chiamato il periodo preindustriale”; Moravia, *Taverne londinesi* (1931), in *Viaggi*, p. 27: “Di pubs a Londra ce ne sono centinaia

(...) e sono certamente una delle sopravvivenze più pure dell'Inghilterra preindustriale"; *Aspetti settecenteschi della vita di Pechino* (1937), *ibid.* p. 295: "Come ogni città preindustriale, Pechino vive di giorno, si desta presto, va a dormire presto";» [Supplemento 2009].

^{xxii} B1815: «*borghesone* manca al GDLI; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 62: "quei borghesoni ignoranti che hanno quelle mogli enormi, rosse, coperte di gioielli";».

^{xxiii} S3255: «*settecentesco* in DELI (e PF), a. 1922; Bastianelli, *Le tre metamorfosi della musica tedesca*, in "Lacerba", 15 novembre 1914, p. 308: "Basta ricordare, accanto alle settecentesche grazie dei minuetti e delle arie 'all'italiana' di Mozart, la sonorità diafana e aerea della marcia religiosa nel *Flauto magico* (...). Soltanto una razza giovane e ancora in contatto pieno con la verginità della natura poteva infondere nell'artefattissima forma musicale dell'*Adagio* settecentesco un così limpido senso della gioia mattutina"; Gobetti, *La nostra fede* (1919), *Opere*, I, p. 85: "c'è stata una profonda iniezione corruttrice di settarismo settecentesco"; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 62: "frivolezze decorative settecentesche, patine del cinquecento, preziosità floreali e libertine"; Settimelli, *Maschere futuriste* (1917), p. 77: "È proprio lo scherzo della borrhaccina che ovatta la picca di un gigante scolpito in qualche parco settecentesco. Altra chiave per entrare nell'autunno: Settecentesco!"; I. Pizzetti, *La musica di Vincenzo Bellini*, in "La Voce", 1914 (in Prezzolini, *La Voce*, p. 884): "Rossini (...) può dirsi il rinnovatore massimo degli spiriti e delle forme del teatro musicale settecentesco";».

^{xxiv} I1772: «*intellettualoide* in DELI (e PF), a. 1931; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 62: "un pubblico democratico di intellettualoidi anarchici e socialisti; di quelli col cravattone nero, dai piedoni scalcagnati, che si trascinano dietro, alle conferenze, *compagne libere* con occhiali, sgangherate e sudicie con pose slave, o tedesche, o ibseniane...";» [Supplemento 2009].

^{xxv} Cfr. n. x.

^{xxvi} M2732: «*minchionaglia* manca al GDLI; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 43: "quelli che cercano l'anima gemella, i vegetariani in sandali, i filosofi, i religiosi, i bigotti dell'arte, tutta questa minchionaglia ha tanto scritto";» [Supplemento 2009].

^{xxvii} S2355: «*snobistico* in PF, a. 1957; Ugo Guido Mondolfo, lett. a Salvemini, da Senigallia, 10 aprile 1903 (in Salvemini, *Carteggi*, I, p. 261): "l'Estrema sinistra in parte ha creduto snobistico di non prenderci troppo sul serio"; Serao, *Chi vince e chi perde*, in "L'Ora", 7 marzo 1908 (*Alta società*, p. 40): "ai primi di aprile si segnalavano le partenze di coloro che potettero vivere in beatitudine snobistica soltanto venti giorni"; Russalo, *L'arte dei rumori* (1913), in *Manifesti*, p. 126: "ascoltatori buddisticamente ebbri di ripetere perla millesima volta la loro estasi più o meno snobistica ed imparata"; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 29: "Noi odiamo quindi tutto quello che sa di intellettuale, di snobistico, di sublime tradizionale"; Boccioni, Carrà, Russalo, Balla, Severini, *Manifesto dei pittori futuristi* (1910), in *Manifesti*, p. 23: "Noi vogliamo combattere accanitamente la religione fanatica, incosciente e snobistica del passato, alimentata dall'esistenza nefasta dei musei"; *La pittura futurista, manifesto tecnico* (1910), *ibid.*, p. 27: "esprimemmo (...) le nostre allegre ribellioni contro la volgarità, contro il mediocrismo, contro il culto fanatico e snobistico dell'antico"; Palazzeschi, *Due imperi* (1920), p. 170: "Proprio a Parigi, centro del cittadinanza universale è la consuetudine snobistica che tutti conoscete"; Marinetti, *Come si seducono le donne* (2a ed. 1918), p. 121: "La mania letteraria femminile che era successa alla mania del *bridge*, giunse a delle forme snobistiche, assolutamente pazzesche e cretine";» [Supplemento 2009].

^{xxviii} A2885: «*afflosciamento* in PF, a. 1983; manca al GDLI; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 70: "la frenesia dell'artistico e dell'erudito segnano nella gioventù europea una miseria fisica, un afflosciamento del temperamento, un rammollimento vergognoso di ogni impeto eroico ed aggressivo";» [Supplemento 2004].

^{xxix} I140: «*illibidinito* in GDLI, Bacchelli a. 1932; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 56: "tutti gli stupratori boscherecci e tutti i crapuloni illibidiniti, pederasti attivi o passivi e incestuosi della mitologia e della leggenda, sapete che cosa fanno?... schifo!";»

^{xxx} A4870: «*atonale* in DELI (e PF), a. 1930; Pratella, *La musica futurista, manifesto tecnico* (1911), in *Manifesti*, p. 46: "i recentissimi modi di scala per toni interi non sono altro che semplici particolari di un unico modo armonico ed atonale di scala cromatica"; *ibid.*: "Noi futuristi proclamiamo quale progresso e quale vittoria dell'avvenire sul modo cromatico atonale, la ricerca e la realizzazione del *modo enarmonico*"; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 269: "Nel campo delle

ricerche musicali la simultaneità è stata raggiunta dal mio caro amico Balilla Pratella con la *compennetrazione atonale* di ritmi diversi e successivi e la relativa distruzione della classica quadratura”; da una citazione di Dallapiccola (*Parole e musica*, p. 212) risulterebbe usato da Pizzetti in un articolo del 1913 (che Dallapiccola attribuisce per errore al 1912) apparso sul “Marzocco” (23 febbraio), e poi raccolto in *Musicisti contemporanei* (Treves, Milano 1914, pp. 109-133): “la musica del Debussy invece, anche quando il suo autore pare voglia fissarla un poco in una tonalità riconoscibile, è *sempre atonale*”;».

^{xxxix} C2171: «*cinematografato* manca al GDLI; Marinetti, Settimelli, Corra, *Il teatro futurista sintetico* (1915), in *Teoria*, p. 101: “pezzi di disputa (...) sono rimasti cinematografati nel nostro spirito come dinamiche sinfonie frammentarie di gesti, parole, rumori e luci”; Marinetti, Corra, Settimelli, *La cinematografia futurista* (1916), *ibid.* p. 120: “I nostri films saranno (...) analogie cinematografate usando la realtà direttamente come uno dei due elementi dell’analogia”; p. 121: “Poemi, discorsi e poesie cinematografati”; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 27: “È quest’amore appassionato per la Realtà (...) che ci fa preferire i fatti del giorno cinematografati a una tragedia classica”;».

^{xxxix} F1013: «*foto meccanica* in DELI (e PF), a. 1952; in DEL, sec. XIX; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 49: “la folla (...) si appaga e vive di ciò che la fotomeccanica e, molto inferiore a questa, la mediocrità degli artisti, le danno”;» [Supplemento 2009].

^{xxxix} C1862: «*chiaroscuro* manca al GDLI; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 248: “Ogni ombra ha la sua luce, come un insieme indipendente che forma una nuova individualità chiaroscuroscistica a sé”;» [Supplemento 2004].

^{xxxix} G740: «*globico* manca al GDLI; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 185: “Nel caso di un cubo osservato accanto a una sfera, la statica orizzontale e perpendicolare del cubo lotta con la roteazione ideale globica (linee-forza) della sfera”;» [Supplemento 2009].

^{xxxix} I346: «*implasmabile* manca al GDLI; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 218: “Si tratta (...) di attuare e rendere plastico, concreto, attraverso un raffinamento della sensibilità, quello che finora era considerato incorporeo, implasmabile, invisibile”;» [Supplemento 2009].

^{xxxix} S1911: «*siluettistico* manca al DEI; Boccioni, *Prefazione al Catalogo della 1a Esposizione* (1913), in *Manifesti*, p. 86: “Il mio insieme scultorio si svolge nello spazio dato dalla profondità del volume, mostrando lo spessore di qualsiasi profilo, e non tanti profili immobili e siluettistici”; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 195: “la decomposizione e la deformazione hanno in sé un valore di moto in quanto rompono la continuità della linea, spezzano il ritmo siluettistico e aumentano gli scontri e le indicazioni, le possibilità, le direzioni delle forme”;».

^{xxxix} S5116: «*stecchimento* manca al DEI; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 291: “Archipenko (...) cade nello stecchimento bizantino, nelle silhouettes arcaiche, caratteristiche di tutti i primitivismi di tutti i tempi”;».

^{xxxix} S4672: «*stilizzato* in PF, a. 1940; Moravia, *L'estate a Londra* (1932), in *Viaggi*, p. 63: “la pubblicità murale (...), in questo paese, non è stilizzata come in Francia e in Germania, ma melensamente realistica e filistea”; *Avventura al Messico* (1936), *ibid.* p. 196: “Il tabarino splendeva in questa via mediocre e balneare, con un’insegna rossa raffigurante un toro stilizzato”; Pica, *I cartelloni in America* (1897), in *Il Manifesto*, p. 49: “le sagome stilizzate d’incappucciate e mascherate figurine femminili non hanno sull’ampio fiorito fondo di tappezzeria che un’importanza affatto accessoria”; *I cartelloni illustrati in Scandinavia* (1901), p. 88: “è davvero grazioso con la sua stilizzata schiera di verdi e rosse danzatrici mascherate”; Marinetti, *Taccuini* (1920), p. 475 (parlando di *Petrouchka* di Stravinsky): “I gesti di paura della folla delle contadine, gesti meccanizzati e stilizzati e perciò poco efficaci e poco impressionanti non danno emozione (...). È assurdo. Evitare l’opera per creare il trionfo del pederasta ballerino stilizzato sui primitivi con un ambiente futurista di sintesi e audacie di forma colore moderne”; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 126: “gli spagnuoli sono sempre stati, nel passato, gli analitici più stilizzati”; Morasso, *Imperialismo artistico* (1903), p. 24: “mediante uno stilizzato affinamento dei contorni”; p. 71: “con i preraffaelliti si rivestivano i sogni, le idealità e la realtà delle forme più preziosamente e arcaicamente stilizzate e affinate della realtà medesima”;» [Supplemento 2009].

^{xxxix} A 109: «*accelerato* sm.; ‘tipo di treno’; in DELI, a. 1925; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 23: “al rincorrersi puntuale dei treni lusso carichi di affarismo energetico e d’imbecillità turistica, e degli accelerati carichi di professori?”; in DISC, a. 1901;».

B1296: «*binariato* manca al GDLI; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 23: “nei lunghi corridoi degli Hôtels dalle porte misteriose e numerate, binariati di soffici tappeti”;» [Supplemento 2004].

F1396: «*fumista* in DELI (e PF), a. 1952; ma in PM, *fumiste*, a. 1905; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 61: “a noi non resta che il posto di pazzi o di fumisti”;» [Supplemento 2009].

S1196: «*schematica* sf.; manca al GDLI; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 121: (Picasso) “ha inventata una schematica nella quale le nozioni che ne formano l’ossatura si velano di mistero con pena estrema perché sfiorano le frontiere dell’arte. Ma rimangono ancora nozioni e quindi sono fuori dell’arte, quindi dell’emozione”;» [Supplemento 2009].

S5899: «*supervalore* manca al DEI; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 165: “Tutto questo materiale d’espressione deve essere assolutamente ricercato nella realtà e non si può quindi rinnovare se non liberandolo dai supervalori che l’arte e la cultura tradizionale gli hanno appiccicati”;».

T2269: «*tzigano* in DELI (e PF), *zigano*, a. 1940 (Palazzi); Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 28: “le danze negre nel ritmo brutale degli tziganes tra le luci e le belle prostitute”; A. Cecchi, *La canzone dei Cosacchi del Don* (1930), in *Ombre bianche*, p. 136: “un combattimento fra tzigani e truppe regolari”; p. 137: “Asagaroff manovra l’obbiettivo come gli tzigani dell’episodio toccano le corde dei loro strumenti: alternando da principio le immagini con un metro lento, e man mano precipitando, fino a sostituirle l’un l’altra con una celerità che toglie quasi il potere di riconoscerle mentre appaiono sulla tela”; Moravia, *Whitechapel* (1931), in *Viaggi*, p. 54: “il teatro s’andò sempre più riempiendo di fumo e di fracasso, fino al momento che una orchestrina quasi tzigana non attacco a precipizio un valzer viennese”;».

^{xi} H99: «*hip*, *hip!* *hip!* *hip!* *hurrà!*; in DELI (e PF), a. 1939; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 21: “Le piste, le gare atletiche, le corse ci esaltano! Il traguardo è per noi il meraviglioso simbolo della modernità! *Hip! Hip! Hip! Hurrà!!*”; p. 25: “Gloria a Carrel! *Hip! Hip! Hip! Hurrà!!*”;» [Supplemento 2009].

^{xli} U233: «*ultrasensibilità* manca al DEI; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 157: “Il nostro idealismo plastico costruttivo (...) è illuminato dall’intuizione di una ultrasensibilità sorta con le nuovissime condizioni di vita createci dalle scoperte scientifiche”;» [Supplemento 2009].

^{xlii} M2931: «*monumentaccio* manca al GDLI; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 10: “Fabbricazione spudorata di palazzacci, decorazionacce e monumentacci per la bestialità governativa di tutto il mondo”;».

^{xliii} S4838: «*stramorto* manca al DEI; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 301: “Michelangelo è l’ultimo colosso del paganesimo cristiano, ed è stramorto; non lo ricordiamo più. Il suo sublime ci fa pietà, la sua terribilità ci mette di buon umore”;».

^{xliiv} V903: «*violentazione* in PF, a. 1961; Boccioni, *Pittura scultura futuriste* (1914), p. 117: “è il risultato di una impassibile misurazione scientifica, la quale distrugge ogni calore dinamico, ogni violentazione e ogni varietà marginale nelle forme. Invece questo calore dinamico, questa violentazione e varietà marginale, fanno vivere le forme fuori dall’intelligenza per proiettarle nell’infinito”; p. 200: “è la statica degli antichi un’astrazione contro-natura, una violentazione, un distacco, una concezione fuori della legge di unità nel moto universale”; Pasolini, *Il “cinema di poesia”* (1965), in *Empirismo eretico* (1972), p. 176: “Il cinema (...) ha subito una violentazione del resto abbastanza prevedibile e inevitabile”;».

^{xliv} M3066: «*modernolatria* in GDLI, Marinetti a. 1925; Boccioni, *Pittura sculture futuriste* (1914), p. 331: “Lo stato d’animo plastico (...) dovrebbe essere la fusione perfetta tra l’impassibile potenza plastica (che emana dall’anonimo arabesco formale della pittura pura) e l’espressione del problema lirico della coscienza completamente rinnovata e interpretata come esponente assoluto della MODERNOLATRIA”;».