



Monica Cioli:

A proposito di "Reconstructing the Universe": Guggenheim Museum, New York

Schriftenreihe *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* Band 94 (2014)

Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Rom

Copyright



Das Digitalisat wird Ihnen von perspectivia.net, der Online-Publikationsplattform der Max Weber Stiftung – Deutsche Geisteswissenschaftliche Institute im Ausland, zur Verfügung gestellt. Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

Monica Cioli

A proposito di „Reconstructing the Universe“: Guggenheim Museum, New York¹

Zusammenfassung/Abstract:

Rezension von/Review of:

Italian Futurism, 1909–1944. Reconstructing the Universe, ed. by V. Greene, Solomon R. Guggenheim Museum, New York February 21–September 1, 2014, New York 2014.

1. Grande merito della mostra newyorkese è di aver proposto un'esposizione del futurismo dal 1909 al 1944 dando, con il titolo „ricostruzione futurista dell'universo“, (Manifesto Giacomo Balla – Fortunato Depero, 1915), accento alla seconda fase del movimento. Non, si badi bene, al „secondo futurismo“, che per esigenze di legittimazione storica, verrebbe da dire, Enrico Crispolti ha a suo tempo avuto bisogno di definire tale:² ma al futurismo tout court, diviso, naturalmente, in fasi. A capo dei giovani è però il grande Maestro Giacomo Balla, tra i protagonisti dell'esposizione, ben colto da una recensione del „New York Times“.³ Nel catalogo spiccano dunque il saggio di Fabio Benzi, grande esperto del pittore,⁴ e quello di Marta Braun su Balla, Anton Giulio Bragaglia e Etienne-Jules Marey. Del resto, la grande mostra tenuta lo scorso anno al Grand Palais di Parigi – „Dynamo. Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913–2013“⁵ – individuava un movimento generale caratterizzato dall'arte cinetica associata all'utilizzo della luce che parte dal futurismo e attraversa senza interruzioni il XX secolo. L'unico quadro futurista allora esposto era le „Compenetrazioni iridescenti“ di Balla, a conferma della centralità di un artista spesso ingiustamente messo in ombra da Umberto Boccioni.

L'impianto della mostra newyorkese è chiaro: la ricostruzione futurista dell'universo si pone senza soluzione di continuità – questa la lettura di Vivien Greene, curatrice dell'esposizione – con il *Gesamtkunstwerk* di wagneriana memoria; lo spettatore è al centro dell'opera d'arte, „literally surrounding him or her with a Futurist

1 Italian Futurism, 1909–1944. Reconstructing the Universe, ed. by V. Greene, Solomon R. Guggenheim Museum, New York February 21–September 1, 2014, New York 2014.

2 E. Crispolti, Il secondo futurismo. Torino 1923–1938, 5 pittori + 1 scultore, Torino 1962.

3 R. Smith, In Thrall to Machines, War and a More Manly Future. „Italian Futurism, 1909–1944“, at the Guggenheim, February 20, 2014, http://www.nytimes.com/2014/02/21/arts/design/italian-futurism-1909-1944-at-the-guggenheim.html?module=Search&mabReward=relbias%3Ar%2C%5B%22RI%3A6%22%2C%22RI%3A17%22%5D&_r=0#

4 Si pensi a F. Benzi, Giacomo Balla. Genio futurista, Milano 2007.

5 10 Avril 2013–22 Juillet 2013, sous la direction de S. Lemoine, Paris 2013.

ensemble of painting, architecture, furniture, design, ceramics, art, textiles, and clothing“ (p. 211). Un'interpretazione convincente e anche conclamata, sebbene troppo spesso, come anche in questo caso, non ci si soffermi sulla data di pubblicazione del Manifesto Balla-Depero che è l'11 marzo 1915, poco prima dell'entrata in guerra dell'Italia. È cioè la partecipazione in prima persona al conflitto a esprimere in modo supremo il *Gesamtkunstwerk* futurista: è l'evento bellico a riunire le singole arti in un'opera d'arte totale – che è poi la stessa guerra – e, come già per Richard Wagner ma senza il modello per lui centrale del contemplativo e del monumentale, trasmette sullo spettatore(-soldato), attraverso un'esperienza estetica di prim'ordine, i fermenti di progresso necessari alla società futura. Il progredire fisiologico e intellettuale dell'uomo non è declamato soltanto dalla „guerra sola igiene del mondo“ di Filippo Tommaso Marinetti (1915), ma anche da Balla e Depero che ribadiscono l'ambizione globale del futurismo, l'aspirazione a una rivoluzione culturale totalizzante e in continuo divenire. Non è dunque solo l'unione delle arti „into one synthesized whole“ (p. 211), scrive sempre Greene, ma fortissima è nel manifesto la metafora dell'architettura come costruzione di un mondo futuro. Prerogativa non solo futurista, se si pensa allo scritto di Bruno Taut, il futuro architetto del Bauhaus, apparso su „Der Sturm“ nel febbraio 1914:⁶ dietro il discorso di Taut e in genere al concetto di *Gesamtkunstwerk* è la questione dell'„utopia“ di un mondo nuovo,⁷ che si rispecchia non a caso nel termine di „costruttivismo“ del movimento nato negli anni Venti, ma anche nel volume di Le Corbusier, „Vers une architecture“ (1924).

2. Ma il discorso, che parte da lontano, dalla rivoluzione industriale e dalla crescita della società di massa, e che esplode con potenza con la Prima guerra mondiale per poi continuare, rivisto ma anche rafforzato, negli anni Venti, ci porterebbe troppo lontano.

Tornando all'Esposizione newyorkese: se la proposta di un futurismo 1909–1944 vuole essere una sfida e proporre con forza un movimento senza più cesure, unitario per così dire, ma vuole anche presentare la novità della nuova fase inaugurata dalla „ricostruzione futurista dell'universo“, il catalogo non sempre rispetta questa ambizione. E ciò sia per quanto riguarda il piano „interno“, quello del rapporto tra fascismo e futurismo, che il piano internazionale o meglio transnazionale delle avanguardie. L'esigenza di separare il movimento marinettiano dal regime – comprensibile nel secondo dopoguerra, periodo della sua massima abiura – induce Enrico Crispolti a concentrare l'attenzione sulla resistenza del futurismo ai tentativi della destra fascista di produrre una versione italiana della *entartete Kunst* nazista nella seconda metà degli anni Trenta. I fatti sono noti. Con l'azione razzista del fascismo nel 1938, la rea-

⁶ B. Taut, Eine Notwendigkeit, in: *Der Sturm* 196–197 (1914), pp. 174sg.

⁷ A questo proposito cf. la bella recensione al libro di B. Taut, *Alpine Architektur*: A. Holtscher, *Utopische Architektur*, in: *Das Kunstblatt* 4 (1920), pp. 239–241.

zione del futurismo, guidato da Marinetti e Mino Somenzi e condotta soprattutto dalle pagine di „Artecrazia“, si caratterizzò in una impetuosa polemica – anche contro il razzismo fascista – nei riguardi del fascismo opportunistico di regime, fatto questo a cui viene talora ricondotta la stessa soppressione del periodico nel 1939.

È necessario ricordare, tuttavia, non solo il fatto che l'Italia non ha mai conosciuto lo scempio della messa al bando dell'arte, ma anche che nell'aggressione nazista ai futuristi in occasione della mostra itinerante in Germania sull'aeropittura nel 1934 – aggressione che coinvolse anche gli espressionisti tedeschi – Hitler e il suo entourage non furono sostenuti da Mussolini.⁸ L'importanza della periodizzazione appare necessaria non per salvare il regime italiano ma per comprendere, semmai, il perché della sua lunga durata, la capacità di tenuta, il ruolo degli intellettuali al suo interno. I futuristi furono fascisti prima ancora della nascita del fascismo, come loro stessi amavano ribadire: sono stati loro, verrebbe quasi da dire, a fornire al regime fascista un catalogo ideologico allo stato puro – come quello della rivoluzione, dell'utopia di un ordine da costruire con al centro un uomo nuovo – che ha avuto grande portata tra seconda metà degli anni Venti e primi anni Trenta. Per questo le riflessioni sull'aeropittura, considerata un'estetica che ha permesso ai futuristi di partecipare all'„immaginario visuale del regime“, detto in altre parole alla propaganda, non sembrerebbero davvero convincenti. Scrive Adrian Lyttelton:

The Futurists' enthusiasm for new technology and their appreciation of the new mass media ensured them a role of some importance in the regime's propaganda. Marinetti timed the 1929 „Manifesto of Aeropittura” („Manifesto della aeropittura”) perfectly to allow the Futurists to make a key contribution to the regime's visual imagery (p. 74).

È il taglio scelto anche da Emily Braun nel suo contributo sull'aeropittura, che ella pone senza soluzione di continuità con la visione aerea sviluppata dal futurismo sin dai suoi esordi. Di più: Braun lega fortemente il Manifesto del 1929 alle teorie di Giulio Douhet (1869–1930), teorico, comandante militare italiano, grande amico di Gabriele D'Annunzio. Le idee di Douhet sull'aviazione militare e sull'importanza della creazione per l'Italia di una Regia Aeronautica Italiana vengono immediatamente messe in relazione con il „movimento aereo“ di Marinetti:

Douhet emphasized the importance of establishing high morale in warfare: preparing the battling forces to be fearless, creating the impression of invincibility, and garnering unwavering public support ... The Futurists' aggressive production and promotion of aero-art exemplified this totalizing spectacle in degree and kind, beginning with the first *aeropittura* manifesto, „Perspectives of Flight and *Aeropittura*” („Prospettive del volo e aeropittura”) of September 1929, which declared the „absolutely new” reality created by the sensations of flight (p. 270).

⁸ Cf. B. Mussolini, *Taccuini mussoliniani*, raccolti da Y. De Begnac, a cura di F. Perfetti, Bologna 1990, p. 424; per la ricostruzione della questione M. Cioli, *Il fascismo e la „sua” arte*. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento, Firenze 2011, pp. 117–130.

Visto che la strategia di assalto aereo di Douhet, scrive l'Autrice, implicava tre ondate di bombardamenti – con, rispettivamente, gas esplosivi, incendiari e tossici –, il mondo extraterrestre di Prampolini richiama alla mente non solo innocue nuvole fluttuanti ma anche colonne di fumo dilaganti di vapori nocivi. A parte l'interpretazione di Braun, verrebbe da chiedersi su che basi ella fondi non solo l'influenza di una singola persona – Douhet – su un movimento, ma anche sul sistema di valori di un personaggio davvero europeo come Enrico Prampolini.⁹ L'Autrice offre questa risposta:

With its adaptation of Cubist, Constructivist, and biomorphic Surrealist styles, aeropittura legitimized the Futurists' continuing claim to innovation in the face of the Italian avantgarde's retrenchment between the wars. Modernist devices informed by the synoptic views of aerial photography were essential to the sensibilities of Futurist shock and awe (p. 272).

Sembrerebbe che per Emily Braun gli stimoli provenienti dall'Europa servivano ai futuristi solo come impulso a innovare esteticamente un linguaggio, che pare resti nelle chiuse della propaganda fascista. Ma dal legame transnazionale delle avanguardie emerge molto di più. Sulla questione si tornerà più avanti.

3. Senz'altro è importante la figura di Italo Balbo come lo sono le sue transvolate sul modo di pensare collettivo e anche su quello futurista. Tuttavia, il periodo dell'acme della forza aerea italiana tra il 1929 e il 1933 non sembra rispecchiarsi tout court nell'aeropittura – emerge questa convinzione qua e là nel catalogo –, come avverrà, dall'impresa etiopica in poi, con l'aeropittura di guerra. È Marinetti, si legge peraltro nel catalogo, a scrivere di diverse versioni dell'aeropittura: quella sintetica e documentaria di Tato e Ambrosi; quella transfigurata, lirica e spaziale di Gerardo Dottori e Benedetta; quella mistica, ascendente e simbolica di Fillia e quella stratosferica, cosmica e biochimica di Prampolini.¹⁰ Uno sguardo alla partecipazione futurista alla Quadriennale Nazionale d'arte di Roma e alla Biennale Internazionale d'arte di Venezia darebbe una ulteriore conferma della varietà aeropittorica futurista.¹¹ E la presenza del movimento marinettiano fu tutt'altro che irrisoria; Romy Golan richiama, invece, il lamento dei futuristi per l'esclusione dalle esposizioni sovvenzionate dal regime:

Aeropittura ... would capture the immense visionary and sensual drama of flight. The younger Futurists – who repeatedly lamented that they were overlooked by the state despite presenting their work at the regime-sponsored biennials, triennials, and quadrennials – soon realized

⁹ Cf. da ultimo G. Lista, *Enrico Prampolini futurista europeo*, Roma 2013.

¹⁰ F. T. Marinetti, *Mostra di Aeropittura Futurista*, Roma 1937, cit. in: *Italian Futurism* (vedi nota 1), p. 327.

¹¹ Non a caso Enrico Crispolti giudica le partecipazioni alle Biennali veneziane e alle due prime Quadriennali romane tra le manifestazioni di maggior interesse del gruppo (cf. E. Crispolti, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Trapani 1971, p. 239).

that murals would enable them to deploy the panoramic and panoptic visions of *aeropittura* to maximum effect, to prevail over the easel painting form that F. T. Marinetti and his cohorts derided as bourgeois, domestic, and effeminate (p. 317).

In realtà, dopo l'esclusione dalla Biennale veneziana durata fino al 1924 – accompagnata da grandi proteste di Marinetti e accolti, alle quali probabilmente si riferisce Golan – i futuristi poterono godere di sale apposite nonostante il regolamento vietasse l'esposizione di gruppi: privilegio denunciato spesso dalla stampa.¹² Spazio analogo ebbero i futuristi alla Quadriennale romana, mentre lo stesso non può dirsi della Triennale di Milano come anche nella versione che la precedette della Biennale di Monza.¹³

Analogamente, scrive anche Golan, avvenne per le commissioni pubbliche relative al muralismo, sebbene non appaia condivisibile la sua considerazione di artisti quali Carlo Carrà e Mario Sironi come „more conservative artists“ (p. 318). Probabilmente l'Autrice fa riferimento, in modo quasi letterale, al „ritorno all'ordine“ diffusosi in Europa all'indomani della Grande guerra. In Italia il primo gruppo a richiamarsi all'ordine fu quello della rivista romana „Valori Plastici“ fondata nel 1918, ancora in pieno conflitto, diretta da Mario Broglio e che contò un nucleo centrale di altissimo livello, da Giorgio de Chirico e Carlo Carrà, a Giorgio Morandi, Arturo Martini, Alberto Savinio. Un periodico che dialogò ampiamente con l'Europa del ritorno all'ordine, con riviste („De Stijl“, „L'Esprit Nouveau“, „Der Sturm“), movimenti come il Bauhaus e artisti che si formeranno nella „Neue Sachlichkeit“. Il ritorno all'ordine romano restituisce l'atmosfera di una pittura senza tempo, inserendosi nel solco di una tradizione italiana in cui alla storia e alla contemporaneità si sostituisce il museo e l'idea platonica del classico.¹⁴ Pare difficile pensare a „Valori Plastici“ come a un gruppo conservatore: un'idea che forse dovrebbe essere consolidata, ribadita, tra l'altro, proprio da una precedente mostra del Guggenheim „Chaos and Classicism. Art in France, Italy and Germany, 1918–1936“:¹⁵ qui, probabilmente, la vera lacuna era la completa assenza e l'inadeguata lettura del futurismo.¹⁶

Analogamente, parrebbe difficile reputare conservatore Mario Sironi, le sue periferie urbane dei primi anni Venti, il rigore formale delle figure in quadri come „Solitudine“ (1925). L'abbandono del futurismo e l'adesione a „Novecento“ di Margherita Grassini Sarfatti non hanno significato il rifiuto dell'avanguardia: nel suo caso si è trat-

12 Cf. ad esempio E. Zorzi, Guida sommaria all'Esposizione, in: *Le Tre Venezie* nr. 5 (maggio 1932), pp. 259–304.

13 Su queste questioni cf. Cioli (vedi nota 8) pp. 227–311.

14 Cf. da ultimo F. Benzi, *Arte in Italia tra le due guerre*, Torino 2013, pp. 28–38.

15 Solomon R. Guggenheim Museum, October 1, 2010–January 9, 2011, ed. by K. E. Silver, New York, Guggenheim, 2010.

16 Rimando al mio articolo „Il mito della macchina nella costruzione dell'uomo nuovo“ di prossima pubblicazione nel volume 10 della collana „Ricerche dell'Istituto Storico Germanico di Roma“.

tato di una rilettura dell'esperienza avanguardista sulla base della tradizione italiana. E questo vale anche per la pittura murale di Sironi, di cui fu interprete indiscusso.

4. Venendo ora a un altro piano del discorso, quello dell'apertura internazionale e transnazionale della mostra del Guggenheim, nel catalogo si dà spazio anzitutto alla rete di relazioni futurista nel periodo 1910–1914, in città come Parigi, Londra o Berlino (Marina Isgro, „A Futurism of Place: Futurist Travel and the European Avant-Garde, 1910–1914“): tutte cose note alla critica. Ma non si tratta solo di questo. Per Claudia Salaris l'arte meccanica fu un modo di reagire del futurismo al ritorno all'ordine che si era diffuso nell'arte europea dopo la Prima guerra mondiale. Si trattava, per lei, di un'arte ispirata alle forme elementari, sintetiche dei prodotti industriali: un linguaggio che era in contatto con il purismo, il neoplasticismo olandese e il costruttivismo russo e tedesco (p. 22).

In realtà, l'arte meccanica, la macchina, la civiltà meccanica sembrano essere, dopo la Grande guerra, per il futurismo e per queste avanguardie qualcosa di molto di più di un'arte ispirata ai prodotti industriali. Soprattutto, è su questo linguaggio che si costruisce la linea transnazionale dell'avanguardia europea nei primi anni Venti: ciò che va messo in evidenza perché non riguarda soltanto l'estetica ma ha un significato „politico“ trasversale di estremo interesse. Indubbiamente, in Europa, le avanguardie e l'intellettualità in generale risentono profondamente della guerra e della rivoluzione russa. Sebbene, sia chiaro, la „crisi del moderno“ parta da più lontano: la rivoluzione industriale e la crescita della società di massa sono fenomeni ben presenti, anche agli occhi dell'avanguardia, già prima della guerra. Basti pensare proprio alle proposte della prima generazione futurista. Ma certamente la guerra non può che accelerare e far esplodere le contraddizioni che toccano il Vecchio Continente, come anche l'America.

Dai testi dei puristi francesi, Amedée Ozenfant e Le Corbusier, dalla loro rivista, „Esprit Nouveau“, dal periodico curato da Paul Westheim „Das Kunstblatt“, nato in pieno conflitto e che sarà attivissimo nella Repubblica di Weimar, dalla rivista espressionista „Der Sturm“ – ma l'elenco potrebbe continuare – emerge l'idea di un nuovo „spirito“ e dell'importanza di un nuovo „ordine“, come anche il richiamo al ruolo che l'arte deve svolgere nella società. Gli artisti si concentrano su una nuova utopia, quella dell'artista-costruttore, che non rifiuta la „scienza, la geometria, il meccanismo“¹⁷ ma li organizza verso fini sociali. È l'immagine cara a El Lissitzky che a metà anni Venti sovrappone alla fotografia del proprio viso quella della mano che regge il compasso creando un'icona moderna del nuovo artista intellettuale.¹⁸

¹⁷ Cf. D. Braga, *Le Futurisme*, in: *Le Crapouillot*, 15 avril 1920, pp. 2sg., p. 3.

¹⁸ Cf. anche M. E. Versari, *I rapporti internazionali del Futurismo dopo il 1919*, in: *Il Futurismo nelle avanguardie*. Atti del Convegno Internazionale di Milano, a cura di W. Pedullà, Roma 2010, pp. 577–606.

Se però nel costruttivismo russo il meccanismo assume una declinazione fortemente materialistica – la macchina, asservitrice dell'uomo, verrà purificata e imbrigliata dall'artista-ingegnere in collaborazione con gli altri membri della società¹⁹ – tale lettura non ne esaurisce i significati. In Theo van Doesburg e nella rivista „De Stijl“ la macchina ha un significato politico-sociale di più ampio respiro: essa costituisce un fenomeno di „disciplina spirituale“; la giusta premessa al suo utilizzo è la qualità non la quantità. È la macchina che può realizzare la „certezza costruttiva“ – *konstruktive Bestimmtheit* – dei nuovi tempi²⁰: il giusto uso della macchina va nel senso dello sviluppo culturale.

Per van Doesburg la storia della società è una lotta permanente tra due modi di vedere la vita contrapposti, che sintetizza con coppie concettuali come: energia religiosa-fede; costruzione logica-costellazione lirica; meccanismo-artigianato; collettivismo-individualismo. È l'arte che deve cercare un'armonia tra gli estremi:²¹ un equilibrio che per l'artista olandese, come anche per Mondrian, va cercato tra posizione e proporzione, „Stand und Maat“, in tedesco, specifica van Doesburg nella nota, „Stand und Maas“, cioè misura.²²

5. La macchina diventa, insomma, il meccanismo dell'ordine: tutto ciò che muove la politica, l'economia, la società deve avere un ordine, e è l'élite artistica a governare la macchina. Ciò non riguarda soltanto il costruttivismo e il neoplasticismo ma anche il purismo francese e la sua rivista „Esprit Nouveau“ (1919 al 1925), dove la razionalizzazione plastica della macchina trova la sua massima espressione. È cioè negli scritti e nelle opere dei puristi che il significato politico-sociale e economico dell'età meccanica del dopoguerra viene maggiormente esplicitata.

19 L'artista progressista, l'intellettuale, il lavoratore e l'ingegnere collaborano per trovare la soluzione ottimale ai problemi sociali. Cf. le dichiarazioni di El Lissitzky e Hans Richter al Congresso „Union Internationaler Fortschrittlicher Künstler“ della primavera del 1922 e soprattutto il Congresso di Weimar del settembre successivo riportate in K.-U. Hemken, „Muss die neue Kunst den Massen dienen“? Zur Utopie und Wirklichkeit der ‚Konstruktivistischen Internationale‘, in: Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft, 1922–1927. Utopien für eine europäische Kultur, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 30. 5.–23. 8. 1992; Staatl. Galerie Moritzburg, Halle 13. 9.–15. 11. 1992, Stuttgart 1992, pp. 57–67.

20 T. van Doesburg, *Der Wille zum Stil. Neugestaltung von Leben, Kunst und Technik*, 1922, in: *De Stijl. Schriften und Manifeste zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung*, Leipzig u. a. 1984, pp. 163–179, pp. 171sg.

21 Per lui solo l'arte astratta può riuscirci, poichè l'astrazione progressiva dall'oggetto da riprodurre può condurre a radici comuni (cf. *ibid.*).

22 *Id.*, *L'arte nuova in Olanda. I principi dei novatori – Pittura astratto-reale (II parte)*, in: *Valori Plastici 1/6–10 (1919)*, pp. 22–24. Anche in Mondrian, che fa parte del gruppo „De Stijl“, è centrale la ricerca dell'armonia risultante dalla risoluzione delle antitesi tra femminile-maschile, statico-dinamico, materiale-spirituale, che egli esprime con delle equivalenze plastiche: „l'angle droit, les couleurs primaires, le faire exact“ (S. Lemoine, *Mondrian et De Stijl*, Paris 2010, pp. 14sg.).

Ma il discorso si amplierebbe troppo. Per tornare al futurismo, forti sono le analogie tra van Doesburg – ponte, fra l'altro, tra il movimento e il Bauhaus e che pubblica su „De Stijl“ una prima versione del Manifesto futurista sull'arte meccanica – e i futuristi per quanto attiene alla nuova realtà, spirituale, della macchina. Non sembra condivisibile, invece, l'idea spesso sostenuta che l'amore per la macchina, di tipo emozionale e non pratico, del gruppo „De Stijl“ si differenzi sostanzialmente dall'adorazione della macchina come scopo in sé dei futuristi.²³ In realtà, per la nuova generazione la rivoluzione non consiste più nella distruzione permanente, espressione dell'accelerazione temporale della società contemporanea, dove „tutto corre, tutto volge rapido“²⁴ – come si affermava proprio attraverso la metafora della macchina prima della guerra – ma in un'opera costruttrice (costruzione *versus* distruzione).

Con il Manifesto sull'arte meccanica, i futuristi distinguono tra „esteriorità e spirito della Macchina“: l'artista non deve rendere la forma esteriore della macchina bensì il suo spirito, cioè le „sue forze, i suoi ritmi e le infinite analogie che la Macchina suggerisce“.²⁵ In un articolo del 1923 Vinicio Paladini esplicita ancora più chiaramente l'„estetica meccanica“ futurista, che è la „tendenza a stabilire dei valori eterni e degli equilibri indistruttibili ... la geometrizzazione e solidificazione verso un'architettura unica ed indistruttibile. Limpido sogno al di fuori del tempo!“²⁶ Paladini fa qui espressamente riferimento a un tempo sospeso, a un'arte atemporale, destinata a diventare addirittura un rifugio per lo spirito quando, „accecato da aberrazioni distruggitrici, e suicide, sembrerà aver perduto ogni forza vitale“; l'arte, allora, avrà il compito di „risvegliarlo dal suo torbido sogno“. L'anima troverà riposo, forza e fede nell'arte: in essa si sentirà „pura e vitalizzata da una sola volontà: costruire!“²⁷

Non mancano nel catalogo letture europee dell'arte meccanica della nuova generazione futurista, come quella di Christine Poggi concentrata sul „constructivist, proletarian“ Ivo Pannaggi. Molto interessante è il contributo di Lisa Panzera su „Celestial Futurism and the ‚Parasurreal““, che sottolinea le tangenze tra l'arte spirituale e cosmica di Fillia e Prampolini con il movimento Dada e il surrealismo. Si tratta di un'interpretazione molto convincente, basata, come vuole essere la Mostra newyorkese, sulla seconda fase del futurismo, quella appunto inaugurata dal Manifesto Balla-Depero del 1915. Stimolanti sono gli spunti offerti dall'Autrice a proposito degli interessi di Balla per la teosofia, l'occulto e lo spiritualismo, che costituirono punti di

²³ Cf., ad esempio, H. Bächler/H. Letsch, Vorwort, in: De Stijl (vedi nota 20), pp. 5–29, p. 24.

²⁴ U. Boccioni/C. Carrà/L. Russolo/G. Balla/G. Severini, La pittura futurista. Manifesto tecnico, 11 aprile 1910, in: Archivi del futurismo, raccolti e ordinati da M. Drudi Gambillo e T. Fiori, I, Roma 1958, pp. 65–67, p. 65.

²⁵ E. Prampolini/I. Pannaggi/V. Paladini, L'Arte meccanica. Manifesto futurista (Roma, ottobre 1922), in: Noi 2 (maggio 1923), pp. 1sg.

²⁶ V. Paladini, Estetica meccanica, in: Noi 2 (maggio 1923), p. 2.

²⁷ Ibid.

riferimento „for other Futurist artists exploring abstraction and spiritual resonances“ (p. 326).

Chi scrive ha basato le proprie riflessioni sul catalogo della mostra e non sull'Esposizione, vista solo attraverso foto degli allestimenti. Il primo grande merito di „Reconstructing the Universe“ del Guggenheim è di aver finalmente offerto al pubblico il futurismo dalla nascita alla conclusione: ciò che l'Italia, patria del movimento, non è ancora riuscita a fare.