



Società Chimica Italiana
Associazione Culturale Anassilas
Sezione Scienze

CONVEGNI

In occasione del centenario della Società Chimica Italiana e del Movimento Futurista

Presentazione del saggio
Avanti Elementi Malevoli
A cura della Chimica da Babele alle annotazioni di Francesco Carlini

Intervento

Prof. Luigi Campanella (Presidente della Società Chimica Italiana)
Presentazione del convegno

Prof. Stefano Ieremia (Presidente dell'Associazione Culturale Anassilas)
Identificazione di principi

Prof. Luigi Tallarico
Identificazione di principi futuristi

Prof. Francesco Carlini
Chimica e Arte - un'indagine a ritroso

Prof. Angelo Caporali
Avanti Elementi Malevoli - storia della chimica da Babele
Presentazione e coordinamento

Segretaria Federica

Venerdì 27 febbraio 2009 - ore 11.00
Salone della Società Chimica Italiana
Viale Liegi n° 48 - Roma

FUTURISMO, AVANGUARDIA D'EUROPA

Nell'ambito delle manifestazioni per il Centenario della Società Chimica Italiana questa dedicata a "Chimica e Futurismo" è per molti aspetti speciale. Si è colta l'opportunità del Centenario anche di questo movimento culturale per parlare di arte e scienza e del rapporto fra queste due culture di cui in Italia si è sentito in ritardo il richiamo e che ancora non viene sempre compreso nel suo reale significato. Questa occasione è stata manifestatamente rilevante per capire i punti di stretto contatto, molto numerosi, rispetto a trascurabili divergenze. La relazione di Luigi Tallarico chiede soltanto di essere letta: è una possibilità per crescere sulla strada di una visione della cultura non monolitica.

Luigi Campanella

Il felice traguardo del primo centenario della fondazione del Futurismo (20 febbraio 1909) ci conferma che - anche in tempi di post modernismo involutivo - il movimento marinettiano ha rafforzato il concetto della continuità con quel passato che passa e che si infutura, rivendicando l'originaria volontà di porsi in prima linea, come conviene ad una *avant-garde*, avamposto destinato a lottare per l'affermazione delle nuove idee.

Il concetto è stato ribadito dallo storico Ponthus Hulten, già direttore del Centre Pompidou parigino, allorché nel 1986, nella presentazione della rassegna di Palazzo Grassi, "Futurismo & Futurismi", affermava che nel 1945, cioè al termine dell'ultima guerra europea, l'Italia tra tutte le nazioni vincitrici e perdenti "si è presentata sulla scena internazionale delle arti come l'unico Paese in grado di porsi immediatamente in una dimensione europea. Si è avuta così la conferma, in un dopoguerra da noi politicamente rissoso, dell'"esistenza di una cultura ricca e complessa" - come Hulten ha subito dopo dichiarato - maturata in Italia e in Europa attraverso il "grande movimento collettivo del futurismo di Marinetti" e Boccioni, di Balla e Sironi, di Sant'Elia e Severini, di Carrà e Russolo, di Prampolini e Depero.

Lo stesso concetto veniva confermato da Norman Rosenthal, tedesco naturalizzato inglese, direttore dell'Academy of Art di Londra, il quale ha sottolineato (1988) che "due delle maggiori correnti innovative del secolo scorso sono italiane, il futurismo e la metafisica", mentre "una delle più grandi scoperte" dell'arte moderna è Mario Sironi, definito da Rosenthal "un artista meraviglioso" e di cui occorre approfondire "il carattere monumentale dell'opera": opera, ha aggiunto, maturata nel "clima degli anni Venti e Trenta". Ossia nel clima di quegli anni che gli storici nostrani dell'arte, moralisti polverosi o legati ad un ideologismo ad orologeria, hanno definito di "opportunismo" e di "mediocrità culturale", "anni provinciali e autarchici".

D'altronde, se gli storici Hulten e Rosenthal hanno attestato il primato raggiunto dall'Italia in Europa nella prima metà del Novecento, lo storico Wieland Schmied, presidente dell'Akademia Bidenden Kunste di Monaco, ha confermato il legame tra la prima e la seconda metà del Novecento, a dimostrazione che l'"arte italiana di oggi è di un livello qualitativo ed innovativo pari a quello che, nel 1910, caratterizzò la pittura futurista". Si è infatti riaffermato che la continuità dell'arte italiana della tradizione (da *traditio*, passaggio) alla modernità (da *modo*,

subito dopo) è avvenuta sul filo di un'idea comune e nel segno di una realtà nazionale. Un'arte che pur essendo espressa da una pluralità di poetiche, agenti nell'ambito della "doppia natura del pensiero estetico italiano", ha confermato la "proposta di una storia collettiva e nazionale" (G. Celant). E questo perché, negli anni Dieci l'Italia è stata investita della stessa ventata innovativa che verso la metà dell'Ottocento aveva attraversato l'Europa, riscattando il secolo precedente, da Paul Morand inappellabilmente seppellito sotto la definizione di "secolo sciocco, secolo molle".

In verità, verso la metà dell'Ottocento, era stata la Francia a cavalcare il demone della modernità, nata dalle idee di Cézanne e delle novità degli impressionisti, che peraltro avevano alle spalle l'esperienza cromatica di un Delacroix. Per cui l'Europa, nel trapasso dei due secoli, avvertirà le presenze sconvolgenti di Munch e Van Gogh, che scuoteranno lo "stato di riposo" della pittura mirata ai *beaux effets*, da Corot a Ingres, mentre il riflusso dello stile lineare ed epidermico, presto di consumo, che si chiamerà art nouveau in Francia, jugendstil in Germania, liberty in Italia, sembrava volesse "pesare sopra" al nuovo linguaggio, come lamentava Boccioni, raffreddando il *grido* che si era levato con Munch.

A questo proposito non si può non osservare che lo "spirito della modernità" veniva però inteso in Europa come una particolarità stilistica delle nuove forme, tese ad attingere una diversa e periodica "attualità estetica", come se si trattasse di una contraria concezione rispetto a quella di Rimbaud, che aveva ammonito a non trascurare la "vie" - la vita - nella poesia e nell'arte. Con il futurismo invece è appunto la *vie*, è la "vita" a caratterizzare l'"*absolument moderne*" rimbaudiano, attraverso la metafora del dinamismo plastico, che è cosa diversa della velocità e del movimentismo, e che nei primi due punti del manifesto di fondazione si esplicitano nell'"amore del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerarietà, il coraggio e l'audacia". Secondo il giudizio di Marinetti, il vigore e l'azione "saranno - in una Italia abituata al "piede di casa" e malata di guidogozzanismo - gli elementi essenziali della nostra poesia", per cui dirà provocatoriamente: "Non dà della poesia chi non fa della lotta" e nel manifesto affermerà apertamente: "Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro".

La "sorpresa" del messaggio sta nel fatto che in Italia, che ignorava il lirismo plastico dilacerato di Medardo Rosso e che accettava come rinnovamento le forme dei prodromi (da De Carolis a Sartorio), intrise di dandismo e sensualismo decadente, la "*vie moderne*" dei futuristi non veniva considerata un cambiamento vitalistico e nazionale, ma solo come una chiassata goliardica, dai più come il classico sasso lanciato nel pantano. D'altra parte gli "addetti ai lavori" non comprendevano come il dinamismo plastico potesse coinvolgere, non soltanto le forme, ma il contenuto, l'uomo, il carattere, la volontà. Mentre in nome di questo rinnovamento, Boccioni - pur sapendo che in Italia "mancano i cervelli moderni" e pur guardando a Parigi, "cervello del mondo" - non esiterà ad affermare che, mentre gli "altri" (gli "altri" ovviamente sono i contendenti, attratti dall'attivismo della scuola parigina) chiudono un'epoca, "noi invece la continuiamo". Dirà poi esplicitamente: "Noi apriamo una nuova via".

Ed è per questo che Boccioni non accetta che il cubismo volga "le spalle all'evoluzione della sensibilità pittorica moderna, che ci ha dato il grande impressionismo", mentre non considera negativamente "il lirismo e il movimento" (più che le "immobili" "*bizarres cubiques*") dell'esperienza impressionista, che - dirà - è da superare piuttosto che da condannare. Aveva infatti rilevato che "per andare verso lo stile plastico della nostra epoca, bisogna invece *vivere* la sensazione, che ci viene dal rinnovamento impressionista e dimenticare la *fissità* della contemplazione tradizionale del vero, onde concepire e determinare, in una forma, la relazione plastica che esiste tra la *conoscenza* dell'oggetto e la sua *apparizione*".

Del resto il cubismo, pur avendo individuato nell'impressionismo la pur tenue dialettica di interno-esterno, aveva reagito all'analisi impressionista con un'altra indagine, e precisamente con un'analisi di conseguenza, non della sintesi dinamica dell'"apparizione" (e che sarebbe stata poi corretta dagli artisti orfici e dai cubisti sintetici, da Delaunay a Duchamp, secondo le classificazioni fatte da Apollinaire). Invero la conoscenza della struttura cubista non nega il movimentismo impressionista in quanto "provvisorio e caotico" e nemmeno in quanto correttivo del naturalismo fenomenico, ma piuttosto per avere eliminato la struttura e per avere accettato il movimento interno, cioè lo stato d'animo. In effetti il bisogno di scansione degli oggetti plastici e acromatici del cubismo non raggiunge la "totalità del



ATTUALITÀ



reale”, né l’unità di essere e divenire, ma ponendosi al di fuori della *poésie-raison* di Baudelaire, moltiplica i particolari dell’oggetto nelle varie dimensioni: esclude in definitiva l’azione che è alla base di una pittura diretta alla scansione di interno-esterno.

Al contrario, per i futuristi il movimento è teso ad integrare, in un’azione simultanea, la struttura e lo stato d’animo, il tempo e lo spazio, per cui per Boccioni la scultura è portatrice di quelle istanze plastiche che non devono essere disgregate nei piani concavi e convessi, a seconda dell’azione unilaterale del tempo (Braque, per i cubisti) o dell’atmosfera (Rodin, per gli impressionisti), ossia per un fattore esterno, naturale o artificiale. Mentre la scultura futurista è spinta in maniera sincretica: dal tempo interno dello stato d’animo, dalla tensione di eventi e dalla mutazione di ambienti. È così che la forma plastica si potenzia con la presenza di realtà a più strati e si prolunga nello spazio in forme - forza spirali, dirette a popolare (inglobare) l’atmosfera e l’ambiente, perché sono esse stesse spazio. Come si vede, Boccioni corregge la pratica cubista, formulando una nuova idea di scultura, tra forme essenziali e dettagli particolari, proprio perché essa perde la “logica comune”, per ripetere l’espressione usata dallo stesso Boccioni.

D’altra parte, nel nome della “religione del nuovo”, il poeta Marinetti ha invitato i poeti e i parolieri a liberare il sintagma dagli umori sprigionati dai ricordi e a rafforzare i “sogni”, illanguiditi nella ricerca malinconica di un evento che non c’è più. Sicché per incidere sull’espressione dell’arte - vita, il futurismo ha liberato la letteratura dal descrittivismo e dalla farraginoso coesistenza dei luoghi comuni, usurati nella pratica libresco e legati alla logica grammaticale e sintattica, fuori dalla lingua viva. Da qui l’abolizione della trama e la riduzione dell’io, realizzate successivamente non soltanto da Eliot, ma dalle altre avanguardie, come dall’immaginario di Pound, dal vorticismismo di Lewis e dall’ultraismo di Borges. Mentre nel manifesto della “parola in libertà” sono stati sollecitati i poeti ad affrancarsi dal controllo dell’intelletto - in anticipo sul surrealismo - e a liberare le parole nello spazio, fuori della linearità gutenber-

ghiana, in nome dell’automatismo e dell’“immaginazione senza i fili” logici e concettuali. Alla comprensione e diffusione del “*novus ordo*”, maturato in Europa, ha contribuito l’opera di Giacomo Balla, arrivato nella capitale da Torino nel 1895 e nel cui studio si formeranno Boccioni, Severini e Sironi, quando il futurismo non era ancora fondato. A Roma, il Balla futurista, pur concentrando la sua attenzione al particolare, con un’ottica ancora analitica e di derivazione divisionista - come farà l’altro firmatario del Manifesto della pittura futurista, Carlo Carrà - in effetti allarga la visione ad una luminosità dinamica, indifferentemente naturale e artificiale, che penetra e rivitalizza la percettività dell’oggetto. Infatti Balla, non solo evita l’equivoco in cui sono indotti i divisionisti italiani, circa il governo del chiaro-scuro che appesantisce i valori cromatici, ma mantiene il rapporto segno-luce, attraverso il colore-spazio dei neo impressionisti, in una inventività ed una

estrosità di volta in volta lucida, sottile, briosa, senza l’affanno scientifico e senza perdere il contatto con la realtà rappresentata.

Infatti la pennellata di Balla, nel passaggio tra il divisionismo torinese (Grubicy) e quello romano (Lionne) è frenetica e breve, mentre il tono è lieve e senza peso, per cui il pittore riesce ad avere ragione sia del bozzettismo ottocentesco che del pesante luminismo delle scuole regionali, pur sempre legate ad un’oggettività verista.

Dal canto suo Sant’Elia, firmatario del manifesto dell’architettura futurista, ha invitato gli architetti a non guardare agli stili storici e a superare il blocco statico e di facciata dell’edificio, raccordando la casa alla strada, che l’avvolge e la penetra, come le arterie del corpo dell’uomo. Infatti la Città Nuova di Sant’Elia è animata nel suo interno-esterno, senza riguardo alla pianificazione geometrica di facciata e senza perdere il contatto con la strada, che non si arresta alle soglie dell’abitazione, ma entra in immediato contatto con essa. Tra l’altro il manifesto dell’architettura - guardato con successo dalle avanguardie architettoniche di tutto il mondo - contiene la polemica affermazione, che non va sottovalutata dall’odierno dibattito sulle aree storiche e sul contenimento del traffico urbano: “Ogni generazione - ha affermato Sant’Elia - dovrà costruirsi la sua città”.

Dopo l’invito di Marinetti a coinvolgimenti nell’*happening* dello spettatore - finora estraneo dallo svolgimento scenico - gli uomini di spettacolo hanno tramutato l’ascoltatore da *agito* contemplante in *agente* partecipante; per cui Russolo con i suoi “intonarumori” ha invitato gli uomini di teatro e i musicisti ad impossessarsi della realtà sonora dei diversi ambienti da quelli della strada a quelli delle fabbriche, senza timore dell’enarmonia e delle dissonanze: l’insegnamento è stato recepito ai nostri giorni dalla musica elettronica e da quei moderni *bruiteurs* che hanno fissato sulle bande sonore un mix di idee e di timbri computeristici. Sicché il chitarrista di New York Duane Eddy, grazie all’acquisizione del “rumore musicale” di Russolo si è sfrenato sulla *bass string* della proprie sei corde, dando con “Peter Gun” inizio al futurismo

pop; mentre Jimi Hendrix ha liberato la melodia facile del *rock'n roll* e la banda sonora britannica, chiamata "Art of Noise", realizzando le prime composizioni sul computer.

Abbiamo così la conferma che il futurismo, proprio in quanto avamposto di idee che si fanno progetto, e perciò opera nuova e continua, non poteva non guardare al rinnovamento della vita sociale e perciò al mutamento della politica, avuto riguardo dell'equilibrio fra l'etica e la libertà, "libertà che non può essere data in maniera indiscriminata", ammoniva Boccioni, nonché del contrappasso esistente tra arte e spinta sociale, tra economia e società, tra rivoluzione culturale e istituzionalizzazione della politica nell'interesse della collettività. Anche perché lo sviluppo economico in Italia era arrivato molto più tardi e non aveva fatto registrare quella fusione, appunto, tra cultura e società, tra arte e scienza: fusione che le condizioni storiche degli altri Paesi occidentali avevano da tempo consolidato, per cui l'arte moderna soprattutto in Francia, come abbiamo visto - che altrove si era diffusa attraverso l'evoluzione della società - in Italia era invece restata isolata e tenuta "fuori della vita e della cultura nazionale" (C.L. Ragghianti). E questo perché l'attualità non è stata accettata dalla vecchia cultura ottocentesca e arcaica che invece guardava ad una gloria passata che non si era più riaffermata. Mentre invece il Futurismo, in virtù del suo "atteggiamento verso la vita", ha scritto De Felice, ha dato risposte concrete - non utopiche - alle domande che il nuovo tempo poneva: risposte che hanno riguardato la comunicazione, l'importanza della macchina, il rinnovamento industriale, il potenziamento del lavoro e della difesa dei diritti nell'ambito della nazione, non ultima la realizzazione di un primato in Europa per un'Italia che ne era in attesa. Sicché l'avvento del futurismo ha rappresentato uno dei pochissimi eventi innovativi "della nostra storica cultura" (P. D'Angelo), avendo inciso con questi "principi" e con le energie di cui abbiamo riferito, sui comportamenti e sulle idee politiche italiane, trasmesse nel '900 a tutta l'Europa.

A ben guardare è stato proprio questo il *pregiudizio* dei "politicamente corretti" che "spiega la lunga reticenza della critica del futurismo, ma che non la giustifica!". L'equivoco era già stato rilevato dallo storico George Mosse, il quale, mentre sosteneva che "Il futurismo è stato da tempo riconosciuto come un movimento artistico di assoluta rilevanza", poi lamentava che "i suoi contributi alla cultura politica del Novecento sono stati spesso riduttivamente identificati come stravaganti o ridicoli e comunque di scarso rilievo". D'altra parte lo storico tedesco ribadiva che "quando si riconosce la rilevanza artistica del Futurismo e se ne nega l'importanza politica, si isola artificialmente il momento estetico dal suo contesto politico di riferimento. E invece la cultura e la politica non possono essere così agevolmente separate". Oltretutto una siffatta "definizione della politica" si limita "al solo momento strumentale e istituzionale" e ha il torto di trascurare "l'aspetto propulsivo della cultura politica, che va là di là del mero compromesso col quotidiano, usato dall'uomo di governo!"

Infine per trovare l'unità, ovvero la "fusione degli orizzonti" (H.G. Gadamer) tra il motivo *destruens* di partenza e quello *costruens* di arrivo del futurismo, riportiamo l'affermazione-profezia di Marinetti sul pericolo di una deriva delle nuove generazioni verso il fondo per-

verso del materialismo e dell'edonismo. "La maggioranza più rozza ed elementare degli uomini è uscita dalla guerra con l'unica preoccupazione di conquistare un maggior benessere materiale", ha osservato Marinetti nel Manifesto del Tattilismo (1921). In verità la "maggioranza più rozza e più elementare degli uomini si slancia tumultuosamente alla conquista del paradiso comunista, come della droga e del denaro, dando l'assalto finale al problema della felicità", con la convinzione di risolverlo con il culto del "buonismo", insieme autistico e schizofrenico, perciò chiuso ai fermenti e agli urti, ma anche alla gioia di vivere.

"Alla minoranza degli artisti e dei pensatori", ai giovani "geniali" a cui verrà affidata la guida della rinascita italiana ed europea (ricordate lo slogan dell'"immaginazione al potere"?) Marinetti e i futuristi hanno ripetuto a gran voce: "Difendete la Vita perché la Vita ha sempre ragione! I paradisi artificiali della droga e del materialismo, e coi quali si pretende di assassinarla, sono vani". E rivolto agli invasori del disordine (oggi del terrorismo): "Cessate di sognare un ritorno assurdo alla vita selvaggia. Guardatevi dal condannare le forze superiori della Società e le meraviglie della Velocità". Infine, con una chiara anticipazione della comunicazione planetaria e con riferimento alla fisiologia dell'uomo telematico, Marinetti ha affermato ottantasette anni fa: "Intensificate le comunicazioni e le fusioni degli esseri umani. Eliminate le distanze e date la pienezza e la bellezza totale alle essenziali manifestazioni della Vita", di quella vita considerata non astrattamente storica e concretamente vissuta: una vita conquistata quotidianamente, sia pure tra fatica e difficoltà, difesa strenuamente per l'affermazione del proprio effettivo dover-essere, ma soprattutto del dover-essere della comunità minacciata dall'oscurantismo.

