



Fantasmî moderni.
Implicazioni del pensiero futurista
su fotografia e cinema

Francesco Galluzzi*

Non si vede forse sulla faccia dell'uomo
vivo ... un'aureola... un non so che di
luminoso nei contorni... che manca alla
statua...?

Edoardo Calandra

Esemplari, per una riflessione sui destini dell'immagine nella prospettiva moderno-contemporanea, sono le dinamiche di scambi, divergenze e assimilazioni, tra arti tradizionali e nuove tecnologie della visione, enucleabili nel complesso di vicende storiche che segnano l'affermazione delle avanguardie come paradigma artistico della contemporaneità; e particolarmente esemplare sembra essere la questione delle funzioni assunte da fotografia e cinema nella poetica complessiva del Futurismo (anche perché il movimento italiano fu quello che per primo si pose problemi di questo genere). Quello che per eccellenza viene identificato come il movimento artistico più esplicito nella rivendicazione della "macchina" quale emblema e motore della sensibilità moderna, intrattenne infatti, come vedremo, rapporti decisamente complessi e articolati (si prende in considerazione qui solo la

* Insegna estetica all'Accademia BB AA di Palermo, e Arte e Cinema all'Università di Siena.

prima stagione del movimento, quella che si conclude alla fine del secondo decennio del secolo) con le tecnologie della visibilità¹. La stessa tipologia della dimensione macchinolatrice appare negli italiani infatti ben diversa da quella che attraversava negli stessi anni varie falde dell'ambiente delle avanguardie parigine per confluire in Dada. Quel macchinismo che, dalla accensione sostanzialmente di matrice ancora estetizzante suggerita nel famoso apprezzamento di un'elica d'aeroplano da parte di Brancusi e Duchamp durante la loro visita nel 1912 al "Salon de la locomotion aérienne" al Grand Palais parigino (Duchamp: "Dis, tu peux faire ça?")², avrebbe assunto poi i caratteri esplicitati da Picabia in un'intervista in occasione del suo viaggio americano nel 1915.

Sono stato profondamente impressionato dal grande sviluppo meccanico in America. La macchina è diventata qualcosa di più di un mero accessorio per la vita umana. Essa è davvero una parte della vita umana, forse la sua vera anima. Nel cercare le forme con le quali interpretare le idee o con le quali rappresentare le caratteristiche umane, sono giunto alla fine alla forma che appare più brillantemente plastica e intrisa di simbolismo. Ho "arruolato" la macchina del mondo moderno...³

Ma diversa appare anche dalla timida assimilazione di una iconografia 'moderna' che si andava diffondendo in Italia nell'armamentario delle tipologie allegoriche frequenti in ambito simbolista e liberty (il retroterra formativo di molti autori destinati a confluire nel Futurismo, a partire dal fondatore Marinetti)⁴, la cui poetica si può sintetizzare a sua volta con una notazione che il principale scultore simbolista italiano, Leonardo Bistolfi, appuntava ancora nel 1917 sul suo diario, a proposito di un progetto in elaborazione: "Ho in mente di rappresentare [...] ciò che io chiamerei gli *spiriti* delle cose"⁵. Basta pensare al monumento del *Genio di Franklin* di Giulio Monteverde, al *Trionfo dell'elettricità* dello scultore Bordiga, presentato all'Esposizione Universale parigina del 1889 e là acquistato da Edison per decorare i suoi laboratori a West Orange; o all'affresco *à la* Tiepolo per il soffitto del cinema Moderno di Roma (aperto nel 1904 dal pioniere del cinema italiano Filoteo Alberini, fu la prima sala cinematografica della capitale), *Il trionfo della luce*, di Federico Ballester e Enrico Guazzoni, quest'ultimo destinato poi a passare

dietro la macchina da presa, autore nel 1913 del primo kolossal italiano, *Quo vadis?* (come suo assistente fece le prime esperienze cinematografiche Anton Giulio Bragaglia). Opere nelle quali l'oggettistica delle scoperte della modernità (cineprese, telefoni, fonografi...) assumeva valenza allegorica, introdotta in impaginate nature visive assolutamente ortodosse, nel solco della tradizione accademica e delle sue convenienze. E che proponevano una iconografia celebrativa della 'modernità', concetto altrimenti presente al tempo, nell'arte italiana soprattutto nella pittura realista o influenzata dall'impressionismo d'oltralpe⁶, principalmente come denuncia umanitaria dei suoi costi sociali (è il caso di pittori come Morbelli, o di scultori come Vela)⁷.

Almeno fino al 1916, le macchine (tra le quali, cinema e fotografia) appartengono invece, per il nucleo centrale degli aderenti al movimento futurista, al complesso delle "manifestazioni *antiartistiche* della nostra epoca" i cui effetti inediti di accelerazione dell'attività psichica sarà compito della nuova arte assimilare al proprio territorio.

...café-chantant, grammofono, cinematografo, affiches luminose, architettura meccanica, grattacieli, dreadnought e transatlantici, vita notturna, vita delle pietre e dei cristalli, occultismo, magnetismo, velocità, automobili e aeroplani, ecc.⁸

La macchina, nella prospettiva della prima stagione futurista, non funziona né come modello di nuovi processi creativi, né come incarnazione simbolica (in senso convenzionale) del luminoso progresso in corso. Piuttosto, è una delle metafore e delle testimonianze della nuova sensibilità psichica e fisiologica che di tale progresso è l'effetto, di una modernità del sentire che viene a coincidere con una nascente, potente e aggressiva barbarie. Sensibilità eccitata nel solco della nuova mitologia elettrica, ma rimasta (nell'opinione dei futuristi) estranea alla tradizione culturale nazionale. La macchina è l'emblema di una nuova mitologia dell'accelerazione fisiologico-percettiva intesa come condizione esistenziale della modernità, tramite cui si rivela il nesso segreto e osmotico tra le "cose" (il dinamismo è compenetrazione simultanea) finora delegato ai regni dell'occulto.

Ma non è, appunto, nuovo strumento di creazione autonoma. Ne fanno fede i ricorrenti rifiuti di ogni paragone tra il dinami-

smo e la simultaneità futuristi e gli esperimenti cronofotografici e cinematografici, che si possono trovare negli scritti teorici, soprattutto in quelli di Boccioni e Soffici (i più impegnati nel tentativo di elaborare teorie sistematiche per le arti visive in quegli anni). “Quando parliamo di movimento non è una preoccupazione cinematografica che ci guida, né una sciocca gara con l’istantanea...”⁹. “...per dinamismo si è inteso letteralmente una qualche rappresentazione del moto, compatibile in certo modo a quella che dà il cinematografo. Sarebbe difficile immaginare qualcosa di più grossolano”¹⁰. Questa negazione di ogni eventuale valore estetico e creativo alla mimesi ‘meccanica’ sarebbe stata definitivamente sancita dall’impegno speso da Boccioni per non concedere l’egida di ortodossia futurista ai precocissimi esperimenti cinematografici di Ginna e Corra (forse in assoluto i primi realizzatori attorno al 1911 di film ‘sperimentali’ ormai perduti)¹¹ e fotografici di Anton Giulio Bragaglia, culminato nella presa ufficiale di distanza con un comunicato pubblicato su “Lacerba” nel 1913, da parte dei firmatari del manifesto della pittura futurista, dal fotodinamismo di Bragaglia (in occasione della seconda edizione del suo libro), “concernente esclusivamente delle innovazioni nel campo della fotografia”, estraneo al dinamismo plastico e a “qualsiasi ricerca dinamica nel dominio della pittura, della scultura e dell’architettura”¹² (nello stesso anno, nel *Manifesto del Teatro di Varietà*, si incontra invece un primo esplicito segno di interesse di Marinetti verso il cinema); e nella strofetta “maltusiana” dedicata ancora a Bragaglia nell’*Almanacco purgativo* edito nel 1914, in occasione della mostra futurista organizzata a Firenze da “Lacerba”: “È Bragaglia quella cosa/ che ti fota il dinamismo,/ quando poi sbaglia la posa/ te lo chiama futurismo”¹³.

Tra gli elementi emblematici della nuova sensibilità dromotica, accanto a quella sorta di protesi meccaniche della tradizionale percezione fisiologica che diventano, in prospettiva futurista, le macchine dell’accelerazione e della elettrificazione (con le conseguenti implicazioni sia estetiche che antropologiche)¹⁴, si incontrano, nell’elenco di Boccioni citato sopra (come in moltissimi altri testi programmatici), “vita delle pietre e dei cristalli, occultismo, magnetismo”. Le pratiche esoteriche del XVIII secolo cioè, divenute ‘scienze positive’ nel corso del XIX, assunte nella sintomatologia della modernità, offrivano gli strumenti per una legittimazione non medianica della raffigurazione delle compenetrazio-

ni dinamiche tra i corpi, che i futuristi consideravano il proprio contributo distintivo e nuovissimo all'arte contemporanea.

Per far vivere lo spettatore al centro del quadro, secondo l'espressione del nostro manifesto, bisogna che il quadro sia la sintesi di *quello che si ricorda e di quello che si vede*.

Bisogna rendere l'invisibile che si agita e che vive al di là degli spessori...¹⁵

La nostra audacia futurista ha già forzato le porte di un mondo sconosciuto. Noi andiamo creando qualche cosa di analogo a quello che il fisiologo Richet chiama *eteroplastica* o *ideoplastica*. Per noi il mistero biologico della materializzazione medianica è una *certezza*, una *chiarezza* nell'intuizione del trascendentalismo fisico e degli stati d'animo plastici.¹⁶

Quello legato alle scienze medianiche è anche l'unico caso in cui si possa individuare una disponibilità esplicita a riconoscere qualche analogia tra le arti visive e le nuove tecnologie della visione, come nella conferenza che lo stesso Boccioni cercò di tenere il 26 febbraio 1913 al ridotto del Teatro Costanzi di Roma, in occasione di una serie di manifestazioni futuriste, che le cronache del tempo ricordano interrotta dalle intemperanze del pubblico.

...il nostro *trascendentalismo fisico* che è poi un altro passo verso la percezione di analoghi fenomeni fin'ora occulti alla nostra sensibilità ottusa, quali le percezioni delle emanazioni luminose del nostro corpo di cui parlai nella mia prima conferenza a Roma e che la lastra fotografica già riproduce.¹⁷

La sola pratica fotografica in cui i futuristi siano disposti a riconoscere delle analogie con la propria arte (e di averne subito l'influenza) è quindi quella che si era impegnata nel tentativo di rendere visibile ciò che è invisibile quasi per definizione. La genesi della modernità è infatti anche una storia di materializzazioni, in tutti i sensi, di fantasmi. L'eccitata coscienza moderna rende l'artista futurista quasi una sorta di medium.

Molti spettri si aggirarono per l'Europa durante il XIX secolo. Uno di questi fu la progressiva emancipazione positivista, tra ricerca scientifica, medicalizzazione e spettacolarizzazione, del mesmerismo, dell'ipnotismo e dell'insieme di teorie medianiche che si erano affermate in controcanto alla stagione illuministica¹⁸. Effetto di una interpretazione "nevrosica" del secolo che si vole-

va connotato dal progresso e dal primato delle scienze positive¹⁹, in un percorso di ‘normalizzazione’ patologizzante che annoverava tra i suoi pionieri due scienziati simbolo del proprio tempo come il francese Jean-Martin Charcot e l’italiano Cesare Lombroso. Nelle ricerche di entrambi, rispettivamente su ipnotismo e isteria e su ipnosi e spiritismo, un ruolo determinante era stato giocato dalla fotografia, con le potenzialità che la sua scoperta aveva indicato alle pratiche di catalogazione e documentazione. Se fino dalle sue origini la fotografia aveva sollevato un po’ di vapori sulfurei (si pensi all’ipotesi spettrale sulla impressione del dagherrotipo formulata da Balzac)²⁰, i celebri archivi fotografici raccolti dai due studiosi di psichiatria si collocavano nell’orizzonte problematico relativo agli eventuali utilizzi della nuova tecnica dell’immagine, nel quale la mitologia, già settecentesca, del controllo e dell’archiviazione totale (che, nella prospettiva di Michel Foucault, si potrebbe definire “panottica”)²¹ si incontrava con le nuove teorie di una interpretazione ‘elettrica’ del mondo e della materia, tutta permeata e collegata dal movimento continuo del fluido energetico, nel quale era possibile identificare il principio della ‘vita’; e con la nascente enfattizzazione del valore probatico dell’immagine fotografica, al crocevia tra implicazioni culturali di tecnologie ottiche, clinica e giurisprudenza.

La fotografia scientifica (che giocherà il suo ruolo anche nella cosiddetta preistoria del cinema)²², protesi e potenziamento della dimostrazione empirica e della memoria, viene spinta fino a diventare elemento testimoniale della veridicità di fenomeni medianici, auratici e spiritici, legittimando i tentativi di una spiegazione scientificamente positiva e ‘moderna’ (per lo più, identificando le apparizioni come effetti delle emanazioni fosforiche provocate dall’elettricità che anima la materia) per emanciparli dal dominio della superstizione²³. Hippolyte Baraduc, fotografo e psicologo, collaboratore di Charcot, realizzerà materializzazioni fotografiche dell’aura dei propri soggetti, rendendo pubblici i processi chimici e meccanici inventati allo scopo²⁴. Le foto scattate dal dottor Enrico Imoda, documentando apparizioni medianiche avvenute durante sedute spiritiche, assolvono una funzione determinante nel volume (pubblicato postumo nel 1909, lo stesso anno del primo Manifesto futurista) che Lombroso dedica ai fenomeni ipnotici e spiritici²⁵. Risale al 1898 la epocale documentazione fotografica della Sacra Sindone torinese eseguita dal

cavalier Secondo Pia, ulteriore ed esemplare testimonianza del nascente legame antropologico tra ‘sacro’ e tecnologia²⁶. Per usare le stesse espressioni ricorrenti negli studi lombrosiani, la “fotografia trascendentale” sembrava offrire l’occasione per elaborare una “biologia degli spiriti”.

Queste ricerche avevano esercitato il loro influsso anche sulla vita artistica e letteraria del tempo (Leonardo Bistolfi, che come abbiamo visto voleva scolpire “gli *spiriti* delle cose”, frequentava le sedute spiritiche nel salotto Lombroso ad esempio; e Luigi Capuana dedicherà allo scienziato nel 1907 i due racconti occultistici del volume *Un vampiro*)²⁷. E si faceva spazio nella produzione letteraria del tempo (accanto alle utopie positive che descrivevano un futuro perfezionato dal progresso scientifico)²⁸, ancora prima delle ‘intemperanze’ futuriste, una sensibilità che coniugava fisiologia eccitata, spiritismo e la inedita esperienza della percezione cinematografica, identificando nello spiritismo la prefigurazione delle possibilità di una nuova arte, che avrebbe potuto fare a meno dei tradizionali mezzi espressivi, “materia, marmo, tavolozza, suono, parola scritta”.

...le creazioni dell’intelletto immaginativo vivranno, sia pure per qualche istante, realmente fuori di noi, quasi proiettate da un cinematografo infinitamente superiore a quello inventato dai fratelli Lumière...²⁹

Tali suggestioni vennero accolte e utilizzate dai Futuristi col valore di segni (presagi?) dell’avvento quasi messianico di un ‘tempo nuovo’, nel quale quanto era rimasto occulto si sarebbe rivelato, e la scienza avrebbe perduto i caratteri della rassicurazione positiva per aprirsi ai territori della sfida e dell’avventura nell’indagine nell’ignoto. Come Severini scriveva nel 1916, si pensava che il magnetismo, rivelando la natura della forza iniziale della vita, spingesse la vita intellettuale e sociale verso un’epoca nuova³⁰. Paradossalmente, la torsione positivista verso il mistero, occasione di pensabilità scientifica dei fenomeni occulti, si torceva ulteriormente. La reazione antipositivista italiana dei primi del secolo, di cui parlava Benedetto Croce³¹, si nutrivà così anche degli umori estremi del positivismo, modificando però radicalmente i presupposti del permanente ottimismo e della fiducia riposta nella congiunzione tecnologica tra scienza e macchina. Quasi un ritorno (anche se privo di esplicite venature reli-

giose) alle tensioni apocalittiche che avevano attraversato le società mesmeriche nell'ultimo quarto del Settecento³², proprio l'eccitazione costantemente intensificata della sensibilità, che era dimostrata dai fenomeni medianici attraverso la loro spiegazione elettrica, annunciava l'avvento di una nuova epoca, nella quale scienza e arte si congiungevano assumendo una funzione quasi palinogenetica, per una esplorazione del mistero che ne salvasse il carattere 'occulto' senza risvolti magici o religiosi.

Dalla seconda metà del 1916, la rottura col gruppo fiorentino di "Lacerba" nel 1914 (con le defezioni di Papini e Soffici), l'allontanamento di Carrà tra 1914 e 1915 e la morte di Boccioni nell'agosto del 1916, imposero in pratica l'arruolamento di una nuova leva futurista, e l'assunzione di ruoli da protagonisti per figure fino ad allora rimaste in secondo piano. Attorno alla nuova rivista "L'Italia Futurista", edita a Firenze³³, si raccolse un gruppo di giovani intellettuali formato in ambienti culturali fortemente ed esplicitamente intrisi di occultismo (come i già ricordati fratelli Ginna e Corra, che ora vengono accettati nel movimento), che accentuarono ed esplicitarono questi caratteri. Sulla rivista comparvero testi programmatici informati alla cultura esoterica, come il manifesto della *Scienza futurista*³⁴, che proclamava l'epistemologia positivista superata da una nuova scienza capace di indagare le energie psichiche e occulte, avendo come compito di "frastagliare" il già noto per "ingigantire" l'ignoto; o lo scritto di Irma Valeria *Occultismo e arte nuova*³⁵, dove quelli che un tempo erano considerati poteri medianici venivano esplicitamente identificati come nuove facoltà sensoriali. E parallelamente diventa esplicito l'interesse per la potenzialità creativa del cinema, con la pubblicazione del manifesto *La cinematografia futurista*³⁶, e con la coeva realizzazione dell'unico film realizzato dai protagonisti del movimento, *Vita futurista*, girato da Ginna su un'idea di Marinetti, del quale ormai rimangono soltanto alcuni fotogrammi³⁷. Se il manifesto è incentrato sull'analisi delle potenzialità sensoriali implicate dalla tecnica cinematografica, quando svincolata dalla riproduzione servile e assunta come "evoluzione della pittura", il film (per quel che si può intuire dallo "scenario" e dai rari fotogrammi rimasti), sembrerebbe piuttosto da iscrivere nel clima di provocazione propagandistica caratteristico delle serate futuriste, con l'eccezione forse delle "onde medianiche" che accompagnavano la danza tra Balla e una sedia nell'episodio ideato dal pittore.

Quasi per un paradosso, è nella figura di Anton Giulio Bragaglia (che frequentò gli ambienti futuristi a partire dal 1910, ma non fu mai accettato come parte organica del movimento – anche, come ricordato sopra, per l'ostracismo di Boccioni alla fotografia) che tali problematiche si riassumono in maniera quasi paradigmatica³⁸. Nel volume del 1913 sul fotodinamismo³⁹, che segnò la fine del suo fiancheggiamento delle attività futuriste, prende le distanze dalla fotografia e dalla cinematografia convenzionali, “glaciali” rappresentazioni che segmentano il movimento invece di seguirne la traiettoria (contrapponendo la “oscena e brutale realistica storica” della fotografia alla fotodinamica “espressione e [...] vibrazione della vita vera”)⁴⁰ - critiche analoghe a quelle che abbiamo visto muovere dai futuristi. Ma si distingue anche dalla pittura futurista, applicata al “dinamismo virtuale degli oggetti in statica”⁴¹, cui pure riconosce di essersi ispirato, e con la quale dichiara implicitamente una analogia di poetica, nella resa di un movimento inteso come espressione della realtà profonda, interazione tra corpo e ambiente⁴². E in una serie di articoli più o meno coevi affronta anche il tema della fotografia spiritica e delle sue analogie con i propri esiti⁴³. Per quanto anche lui imbevuto di cultura occultista (e di lì a poco direttore di una rivista, “La Ruota”, attentissima ai temi esoterici), Bragaglia si rivela estremamente scettico sulla attendibilità scientifica delle tecnologie dello spettrale, come quella ideata dai francesi Mesnard e Plomb, e cerca di dimostrarne l'impossibilità ricorrendo alla propria esperienza tecnica nella fotodinamica, pur mantenendo una certa fideistica convinzione nell'esistenza dei “fantasmi”, e nella interpretazione spiritualistico-eterica del proprio lavoro.

Acquista quindi un senso particolare l'interpretazione offerta da Millicent Marcus a proposito delle specificità del carattere di *Thais*, del 1916, per la regia di Bragaglia con le scenografie di Enrico Prampolini, unico dei film realizzati in ambito futurista dalla casa di produzione Novissima che sia giunto fino a noi, asimmetricamente diviso tra un lunghissimo episodio di stampo platealmente decadentista (del tipo più volte avversato nei manifesti programmatici), ed una vertiginosa conclusione dove vengono esibiti molti stilemi fotodinamici⁴⁴. È plausibile pensare ad una intenzione del regista di celebrare una sorta di funerale del tradizionale dramma psicologico decadente e dei suoi caratteri tra estetismo e romanzo d'appendice (anche i futuristi – come poi i

surrealisti – amaroni, nella letteratura popolare, i nascenti romanzi neri o d'azione, e magari le avventure salgariane)⁴⁵, che erano la nota dominante di quasi tutto il film, ma venivano consumati da un finale dove vera protagonista diventa la scenografia futurista prampoliniana, dramma di sovraimpressioni ed esasperazione dell'intensità dell'eroina, esibita in una recitazione meccanica e stilizzata. Si potrebbe allora ipotizzare, per le messe in scena attoriali di questo episodio finale, una influenza della “messa in scena” dell'isteria orchestrata da Charcot e delle foto realizzate durante esperimenti ipnotici (“è un fatto dimostrato scientificamente, con esperienze ipnotiche, che la musica passionale determina dei gesti e che la musica decorativa fa disegnare curve armoniche nello spazio”)⁴⁶, coscientemente utilizzate come strumenti di desacralizzazione della drammaturgia tradizionale?

Un altro scritto, del 1932, permette di articolare ulteriormente il reticolo di ipotesi che si è tentato di formulare. Bragaglia esercita la propria ironia sulla disciplina medico-filosofica che aveva ormai sostituito lo spiritismo nel compito di evocare “fantasmi”, la psicanalisi, considerata in certo senso dal regista fiancheggiatrice delle tendenze più stravaganti dell'arte contemporanea (“...epoca surrealista, mentre trionfa la pittura metafisica. [...] il romanticismo dei sogni [...] che rovescia il cosmo facendo della terra nuvole e delle nuvole il proprio terreno turistico...”)⁴⁷.

Nel costruire teorie astratte e strampalate non ci troviamo troppo a disagio anche noi. Abbiamo un'esperienza giovanile futurista e sappiamo come si fa, quando si abbia dell'ingegno e un poco di cultura.⁴⁸

Dichiarando, a posteriori, una implicita strumentalità ‘pubblicitaria’ delle teorizzazioni futuriste, Bragaglia ci propone suo malgrado una chiave per cercare di penetrare in qualche interstizio del rapporto con l'immagine elaborato dai futuristi (e più in generale, da molti movimenti di avanguardia). Rispetto ai nuovi modelli di mimesi implicati dalle immagini meccaniche, e al presupposto di veridicità quasi ‘acheropita’ dei loro processi di realizzazione, le avanguardie si pongono in un atteggiamento radicalmente decostruttivo del tradizionale rapporto tra immagine, modello e oggetto (si pensi al ruolo giocato da tale problema nella polemica tra Papini e Boccioni, che segnò nel 1914 la rottura tra il gruppo originario del movimento e quello di “Lacer-

ba”⁴⁹, spingendosi talvolta fino alla decostruzione degli stessi strumenti cui si vogliono contrapporre (è il caso di Bragaglia, ad esempio); e affidandosi (implicitamente o esplicitamente) a questa operazione con una sorta di vocazione messianica sostitutiva della trascendenza tradizionale, alternativa possibile alla meccanizzazione della società su cui si concentrava negli stessi anni il dibattito europeo sulla tecnica e sulla sua funzione nella vita dell’uomo – coinvolgendo pensatori come Jünger, Spengler, Mann, Benjamin... Assorbivano a questo scopo, in prospettiva mondanzata, molte componenti trascendenti che avevano caratterizzato la cultura di fine Ottocento, dall’esoterismo al misticismo, all’irrazionalismo. La tensione si indirizzava verso la sostituzione della tradizionale funzione religiosa dell’arte con una moderna mistica della tecnica (o, come diceva Marinetti, “religione della velocità”)⁵⁰; che nel caso italiano sembra aver assunto, rispetto ad altri possibili esempi europei (si pensi alle implicazioni teosofiche di artisti come Mondrian o Malevič) una connotazione laica, forse esito della traduzione in termini positivisti di queste problematiche avvenuta in Italia. Su questo orizzonte si profilava una nascente accezione, quasi a sua volta ‘mitologica’ e utopica, del cinema, che si diffondeva tra gli artisti negli anni Dieci e Venti (il cinema ha avuto la paradossale sorte di nascere quasi contemporaneamente al concetto di “avanguardia”, e di veder quindi definirsi nello stesso momento i suoi codici di avanguardia e il proprio modello *mainstream*)⁵¹, tecnica che rendeva praticabile il sogno di animare magicamente (o miracolosamente) le opere d’arte.

La modernità è stata caratterizzata in buona parte dal ritorno, mondanzato e secolarizzato, di categorie e saperi trascendenti, magici o mistici. Dalla teologia politica di Carl Schmitt, al pensiero di Walter Benjamin sulla storia, alla riattivazione del pensiero magico e astrologico nella storia dell’arte di Aby Warburg⁵², molti sono gli esempi che si potrebbero fare. Anche l’arte ha giocato la sua funzione in questo grande movimento di messianismi sostitutivi che stende ancora la sua ombra su di noi, e specialmente con quel processo di ridefinizione della propria identità che va sotto il nome di “avanguardia”, il cui grande sogno era “cambiare la vita”⁵³. Un processo in cui lo choc visivo della comparsa della fotografia e poi del cinema ha giocato un ruolo fondamentale.*

Note

* Una prima versione di questo testo è stata presentata alla giornata di studi “Il futurismo ha cento anni”, organizzata dalla Scuola di Specializzazione in Beni storico artistici dell’Università di Siena, Siena 5 marzo 2009.

¹ Su cinema e fotografia futurista, dopo i pionieristici studi di M. Verdone, *Antono Giulio Bragaglia*, “Bianco e Nero”, XXVI, 5-6, Roma 1965; e Id., *Ginna e Corra – Cinema e letteratura del futurismo*, “Bianco e Nero”, XXVIII, 10-11-12, Roma 1967; cfr. ora G. Lista, *Cinema e fotografia futurista* (cat. mostra MART, Trento e Rovereto), Skira, Milano 2001 (i continui rinvii nel testo a questo libro rimarranno impliciti per non appesantire l’apparato delle note).

² L’episodio è ricostruito da D. Lemny, *Maurice et Morice: chronique d’un amitié*, in *Brancusi & Duchamp. Regards historiques*, “Les carnets de l’Atelier Brancusi”, Centre Pompidou, Paris 2000, p. 24.

³ Anon., *French Artists Spurs on an American Art*, “New York Tribune”, 24-10-1915; trad. it. In *Artisti americani tra le due guerre. Una raccolta di documenti*, a cura di F. Pola, G. Scimé, F. Tedeschi, Vita e Pensiero, Milano 2004, p. 36.

⁴ Sui rapporti tra Futurismo e simbolismo, cfr. E. Crispolti, *Storia e critica del Futurismo*, Laterza, Bari 1987, pp. 104-117 (nello stesso vol., sulla fotografia futurista, cfr. pp. 163-177).

⁵ Cit. in E. Grasso, *Leonardo Bistolfi*, “La centuria di ferro”, 45, Oberdan Zucchi, Milano 1940, p. 120.

⁶ È ormai quasi un luogo comune della critica il nesso tra impressionismo e quella che Baudelaire chiamava “*vie moderne*”: cfr. ad es. T. J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, revised edition, Thames & Hudson, London 1999. Cfr. anche A. Del Guercio, *Arte e vita moderna. Situazioni dell’immagine tra Ottocento e Novecento*, Editori Riuniti, Roma 2001.

⁷ Anche nella letteratura italiana, la modernità urbana si presenta alla fine del secolo con caratteri analoghi: si pensi al *Cuore* di Edmondo De Amicis o al *Demetrio Pianelli* di Emilio De Marchi.

⁸ U. Boccioni, *Fondamento plastico della pittura e scultura futuriste*, in Id., *Pittura scultura futuriste* (1914), Vallecchi, Firenze 1977, p. 70.

⁹ U. Boccioni, *Fondamento plastico...*, cit., p. 78.

¹⁰ A. Soffici, *La pittura futurista* (1913), in Id., *Opere*, vol. I, Vallecchi, Firenze 1959, p. 661.

¹¹ Cfr. B. Corra, *Musica cromatica* (1912), in M. Verdone, *Cinema e letteratura...*, cit., p. 248. Cfr. anche B. Corra, A. Ginna, *Manifesti futuristi e scritti teorici*, Longo, Ravenna 1984; e, su Ginna, *Armonie e disarmonie degli stati d’animo. Ginna futurista*, Gangemi, Roma 2009 (cat. mostra, Museo

Boncompagni Ludovisi, Roma). Negli stessi anni pare che anche Picasso immaginasse di poter realizzare esempi di cinepittura come disegni animati, ma secondo una concezione del rapporto tra segmentazione del tempo e continuità che sembra di poter avvicinare, piuttosto che alle teorie di Bergson e James che ispiravano il dinamismo futurista, a quelle di Jean Marie Guyau: cfr. D-H. Kahnweiler, *La via al cubismo. La testimonianza del gallerista di Picasso*, trad. it. Mimesis, Milano 2001, pp. 101-102.

¹² Riprodotto in A. G. Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, Einaudi, Torino 1980 (nuova ed. accresciuta), p. 135.

¹³ *Almanacco purgativo*, Firenze 1914, p. 31.

¹⁴ Su questo aspetto della teoria futurista, e le tangenze al nuovo (allora) ‘pensiero cinematografico’, e sulle sue conseguenze per l’antropologia filosofica, cfr. U. Fadini, *Sviluppo tecnologico e identità personale. Linee di antropologia della tecnica*, Dedalo, Bari 2000, pp. 177-189.

¹⁵ Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Monaco, Amburgo, Vienna, ecc.*, in *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1973 (ed. riveduta e ampliata), p. 62.

¹⁶ U. Boccioni, *Pittura scultura futuriste*, cit., pp. 142-143. L’indagine sulle componenti occultistiche del Futurismo ha origine da un articolo di G. Celant, *Futurismo esoterico*, “Il Verri”, 33-34, 1970, pp. 108-117. Cfr. ora lo studio complessivo di S. Cigliana, *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell’irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*, Liguori, Napoli 2002 (nuova ed. accresciuta). A questo volume si rimanda per tutte le informazioni documentarie. Vale la pena ricordare che anche autori unanimemente accettati per il retroterra teorico del futurismo, come Bergson e William James, si erano interessati allo studio dei fenomeni medianici.

¹⁷ U. Boccioni, *Fondamento plastico della scultura e pittura futuriste*, in G. Papini, *Discorso di Roma. Contro Roma e contro Benedetto Croce*, a cura di E. Paccagnini, Biblioteca di via Senato, Milano 2004, p. 122 (il volume ricostruisce la serata futurista del 21-2-1913 al Teatro Costanzi di Roma). La conferenza comparve su “Lacerba”, 6, 1913.

¹⁸ Per la storia culturale del mesmerismo, cfr. R. Darnton, *Il mesmerismo e il tramonto dei Lumi* (1968), Medusa, Milano 2005.

¹⁹ È la definizione di P. Mantegazza, *Il secolo nevrosico*, Barbèra, Firenze 1887. La bibliografia sul tema è piuttosto folta. Si segnalano il riassuntivo A. Violi, *Il teatro dei nervi. Fantismi del moderno da Mesmer a Charcot*, Bruno Mondadori, Milano 2004; e per le influenze sulla letteratura, S. Ferrari, *Psicologia come romanzo. Dalle storie di isteria agli studi sull’ipnotismo*, Alinea, Firenze 1987. Per l’esoterismo nelle arti visive tra XIX e XX secolo, L. Falqui, *Ascoltare l’incenso. Confraternite di pittori dell’Ottocento: Nazareni, Prerafaelliti, Rosa+Croce, Nabis*, Alinea, Firenze 1985; *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian. 1900-1915*, Schirn Kunsthalle, Frank-

furt 1995. E nella fotografia, *Le troisième œil. La photographie et l'occulte*, Gallimard, Paris 2004 (cat. mostra, Maison Européenne de la Photographie). Specifico sulla situazione italiana, C. Gallini, *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*, Feltrinelli, Milano 1983.

²⁰ Riportata da Nadar, *Quando ero fotografo*, trad. it. Editori Riuniti, Roma 1982, pp. 6-7. Secondo Balzac, ogni dagherrotipo sottraeva al corpo uno degli strati spettrali di cui era composto.

²¹ Una possibile interpretazione foucaultiana del progetto di Lombroso è indicata da D. Frigessi, *Cesare Lombroso*, Einaudi, Torino 2003, pp. 114-115; pieno di suggestioni analoghe è a sua volta G. Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière* (1982), Marietti, Genova 2008. Su Lombroso e l'immagine cfr. S. Turzio, R. Villa, A. Violi, *Lombroso e la fotografia*, "Locus Solus", 2, Bruno Mondadori, Milano 2005.

²² Per le influenze della fotografia scientifica sul cinema delle origini, cfr. V. Tosi, *Il cinema prima del cinema*, nuova ed. Il Castoro, Milano 2006.

²³ In Italia si sviluppò proprio in ambito lombrosiano un dibattito, dal tono giuridico-antropologico, sulla questione del rapporto tra devianza e modernità: cfr. D. Frigessi, *Cesare Lombroso*, cit., p. 204.

²⁴ Cfr. i testi antologizzati in G. Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria*, cit., p. 356.

²⁵ C. Lombroso, *Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici*, Utet, Torino 1909. Cfr. anche L. Barzini, *Nel mondo dei misteri con Eusapia Paladino*, Baldini e Castoldi, Milano 1907.

²⁶ Cfr. G. M. Zaccone, *L'immagine rivelata. 1898: Secondo Pia fotografa la Sindone*, Centro Studi Piemontesi, Torino 1998.

²⁷ Per le influenze di Lombroso sulla letteratura italiana, cfr. A. Rondini, *Cose da pazzi. Cesare Lombroso e la letteratura*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2001. Il volume non prende in considerazione, però, tutto l'aspetto relativo alle ricerche sullo spiritismo, cui l'egida dello scienziato celebre in tutta Europa garantì una sorta di credibilità accademica. Del resto, a sua volta l'arte e la letteratura erano oggetto di indagine 'medica' in molti studi del tempo, ad opera di Lombroso e dei suoi collaboratori.

²⁸ Tra le quali vale la pena di ricordare qui il poco noto *L'anno 3000, sogno* (1897) di Paolo Mantegazza, medico e antropologo, determinante nella formazione di Lombroso.

²⁹ L. Capuana, *Nuovi ideali d'arte e di critica*, in *Cronache letterarie* (1899), cit. in S. Cigliana, *Futurismo esoterico*, cit., pp. 167-168 (cfr. anche il celebre racconto di E. De Amicis, *Cinematografo cerebrale* [1909], Salerno, Roma 1995, p. 40). Capuana, fotografo dilettante e autore di studi sull'argomento, aveva realizzato a sua volta foto di apparizioni spettrali: cfr. A. Nemiz, *Capuana, Verga, De Roberto fotografi*, Edikronos, Palermo 1982. L. Capuana, *La redenzione dei capilavori* (prima ed. 1900), in Id., *Novelle del mondo occulto*, Pendragon, Bologna 2007, racconta la storia di un dipinto di Seba-

stiano dal Piombo cui un fisiologo dà vita tramite un processo di mesmerizzazione; un tema ricorrente nella letteratura dell'Ottocento (cfr. P. Pellini, *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Edizioni dell'Arco, Milano 2001) che sembra preludere alla concezione del cinema come "pittura animata" (l'opera d'arte che prende vita sarebbe stato un soggetto ricorrente nei film di Georges Méliès), e proposto anche nel soggetto cinematografico – non realizzato – di G. D'Annunzio, *L'uomo che rubò la Gioconda* (1920 circa), in V. Valentini, *Un fanciullo delicato e forte. Il cinema di Gabriele D'Annunzio*, Biblioteca del Vascello, Roma 1995, pp. 89-112. Conviene ricordare anche che attorno al 1908 in Italia l'isteria divenne soggetto di alcuni film di carattere scientifico: cfr. A. Farassino, *Il gabinetto del dottor Negro (analisi di un film psichiatrico del 1908)*, "Aut Aut", 197-198, 1983, pp. 151-170.

³⁰ G. Severini, *Les arts plastiques d'avant-garde et la science moderne*, "Mercure de France", 1-2-1916. Gli ambienti lombrosiani dimostrarono a loro volta un certo interesse per la nascita del Futurismo: il giornalista e collaboratore di Lombroso A. G. Bianchi, ad es., recensì il Manifesto di fondazione del 1909 su "I Tribunali", 7-2-1909.

³¹ Cfr. B. Croce, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Laterza, Bari 1928, pp. 248-249.

³² Cfr. R. Darnton, *Il mesmerismo e il tramonto dei Lumi*, cit., pp. 110-111.

³³ Su questa fase della vita del movimento, oltre a M. Verdone, *Ginna e Corra*, cit., si veda *Qui non si canta al modo delle rane. Marinetti e il Futurismo a Firenze*, De Luca, Roma 1994 (cat. mostra Biblioteca Nazionale, Firenze); *Il Futurismo attraverso la Toscana. Architettura, arti visive, letteratura, musica, cinema e teatro*, Silvana, Roma 2000 (cat. mostra, Museo civico "G. Fattori", Livorno).

³⁴ *La scienza futurista*, "L'Italia Futurista", 15-6-1916, firmato da Corra, Ginna, Settimelli, Carli, Chiti, Mazza, Nannetti.

³⁵ I. Valeria, *Occultismo e arte nuova*, "L'Italia Futurista", 10-6-1917.

³⁶ F. T. Marinetti, B. Corra, E. Settimelli, A. Ginna, G. Balla, R. Chiti, *La cinematografia futurista*, "L'Italia Futurista", 11-9-1916 (ora in *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, cit., pp. 189-194).

³⁷ Notizie sul film, oltre che nei due volumi di M. Verdone, *Anton Giulio Bragaglia*, cit., e *Ginna e Corra*, cit., in Id., *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, Officina, Roma 1975, pp. 30-39.

³⁸ Su Bragaglia, cfr. M. Verdone, *Anton Giulio Bragaglia*, cit.; A. G. Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, cit. Il carattere spiritualistico del fotodinamismo di Bragaglia viene sottolineato da C. Marra, *La fotografia come rivelazione*, in F. Alinovi, C. Marra, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Il Mulino, Bologna 1981, pp. 196-205, ma senza considerare le influenze della cultura occultistica a questo proposito.

³⁹ Probabilmente è la seconda edizione, dopo una del 1911, in coincidenza con i primi esperimenti fotodinamici che risalivano all'anno precedente.

⁴⁰ A. G. Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, cit., pp. 27 e 13.

⁴¹ A. G. Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, cit., p. 13 (cfr. anche p. 36). Malgrado il titolo, nel testo Bragaglia non si dichiara mai esplicitamente “futurista”.

⁴² A. G. Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, cit., p. 17. Sottolinea come i suoi esperimenti avessero suscitato l’interesse di Leonardo Bistolfi, che per i Futuristi incarnava il modello di artista passatista (cfr. ad es. A. Soffici, *I tre*, in Id., *Scoperte e massacri* [1919], Vallecchi, Firenze 1976, pp. 145-151; a p. 148, per il nostro argomento, è interessante la critica al “Garibaldi da cinematografo”, riferita probabilmente al monumento di San Remo, realizzato tra 1905 e 1908).

⁴³ Ad es., A. G. Bragaglia, *La fotografia dell’invisibile* (1913), in Id., *Fotodinamismo futurista*, cit., pp. 247-255. Cfr. anche Id., *I fantasmi dei vivi e dei morti*, “Humanitas”, aprile 1914.

⁴⁴ Cfr. M. Marcus, *The Death of the Diva + the Rise of the Scenoplastica = The Birth of the Futurist Cinema*, “South Central Review”, XIII, 2-3, 1996, pp. 63-81.

⁴⁵ Ascendenze rilevate precocemente, a proposito de *L’ellisse e la spirale. Films + parole in libertà* di P. Buzzi (Edizioni futuriste di “Poesia”, Milano 1915), da G. Boine, *Plausi e botte* (1918), ora in Id., *Il peccato. Plausi e botte. Frantumi. Altri scritti*, Garzanti, Milano 1983, p. 198.

⁴⁶ A. G. Bragaglia, F. Casavola, S. A. Luciani, *Manifesto delle sintesi visive* (1919), cit. in M. Verdone, *Anton Giulio Bragaglia*, cit., p. 28. A questo proposito si veda il corredo fotografico di E. Magnin, *L’art et l’hypnose. Interprétation plastique d’œuvres littéraires et musicales*, 2° ed. Alcan, Paris 1907: pose della sonnambula Magdeleine riprese dal fotografo F. Boissonnas (una selezione è riprodotta in S. Ferrari, *Psicologia come romanzo*, cit., pp. 214 e ss.). È evidente che tale osservazione, per non apparire ingenuamente schematica, deve essere inserita nel complessivo tema ottocentesco della rappresentazione visiva del gesto melodrammatico, del quale anche gli esperimenti di foto sotto ipnosi sembrano risentire: cfr. *La tempesta del mio cor. Il gesto del melodramma dalle arti figurative al cinema*, Mazzotta, Milano 2001 (cat. mostra, Palazzo della Pilotta, Parma).

⁴⁷ A. G. Bragaglia, *Lo psicoanalista*, “Critica Fascista”, 22, 1932; ora in *Mussolini contro Freud. La psicoanalisi nella pubblicistica del fascismo*, a cura di P. Meldini, Guaraldi, Firenze-Rimini 1976, pp. 41-42. La destinazione editoriale dell’articolo lascia sorgere un dubbio: sarà stato in buona fede in questa critica della modernità l’animatore del romano Teatro degli Indipendenti, dove presentava i principali esiti delle avanguardie europee?

⁴⁸ A. G. Bragaglia, *Lo psicoanalista*, cit., p. 41.

⁴⁹ I principali testi del dibattito sono raccolti in *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, cit., pp. 276-286.

⁵⁰ F. T. Marinetti, *La nuova religione-morale della velocità*, “L’Italia Futurista”, 11-5-1916; ora in *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, cit., pp. 182-189.

⁵¹ Per i progetti di ‘cinema d’artista’ nell’età delle avanguardie cfr. *Il cinema d’avanguardia 1910-1930*, a cura di P. Bertetto, Marsilio, Venezia 1983; oltre a M. Verdone, *Poemi e scenari cinematografici d’avanguardia*, cit.

⁵² A questo proposito, studiosi come P-A. Michaud (*Aby Warburg et l’image en mouvement*, Macula, Paris 1998) e G. Didi-Huberman (*L’immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte* [2002], Bollati Boringhieri, Torino 2006) hanno affrontato la questione delle influenze che, rispettivamente, il cinema e gli studi di Charcot possono aver esercitato sulla elaborazione del pensiero dello storico dell’arte.

⁵³ Un tema ancora da affrontare compiutamente, quello delle vocazioni totalitarie nelle avanguardie. Certo, nel progetto modernista, accanto alla tensione “epurativa” sottolineata ad esempio da A. Danto, *Dopo la fine dell’arte. L’arte contemporanea e il confine della storia* (1997), trad. it. Bruno Mondadori, Milano 2008, deve essere tenuta presente la tensione apocatastica come quella della “ricostruzione futurista dell’universo”. Si veda per qualche sondaggio su questo atteggiamento E. Michaud, *Fabriques de l’homme nouveau: de Léger à Mondrian*, Carré, Paris 1997. Il tema viene implicitamente e precocemente posto anche da quello che è, a conoscenza di chi scrive, il primo film dedicato a l’arte contemporanea, *Rigadin, peintre cubiste* (1912), realizzato in Francia da Georges Monca e interpretato da Charles Prince, sorta di ‘vignetta’ sul cosiddetto “Salon dei cubisti”, dove l’accademico Rigadin, convertito alla nuova arte, trasforma cubizzandolo anche l’ambiente dove vive e il proprio abbigliamento (i dipinti che compaiono nel film sono di André Barriere).