

RIA MARTANO
SARE BATTISTI 3 - TORINO
AL 31 MAGGIO 1974

39
E
TOR
MART.47

Biblioteca del Centro Conservazione
e Restauro "La Venaria Reale"



VEAΦ-154704

39. E. TORINAST. 49

6 - 31 maggio 1974

MARTANO/DUE
Galleria d'Arte Martano

Via Cesare Battisti, 3
10123 Torino - tel. 531.758

Futurista

GIACOMO BALLA

trenta esempi

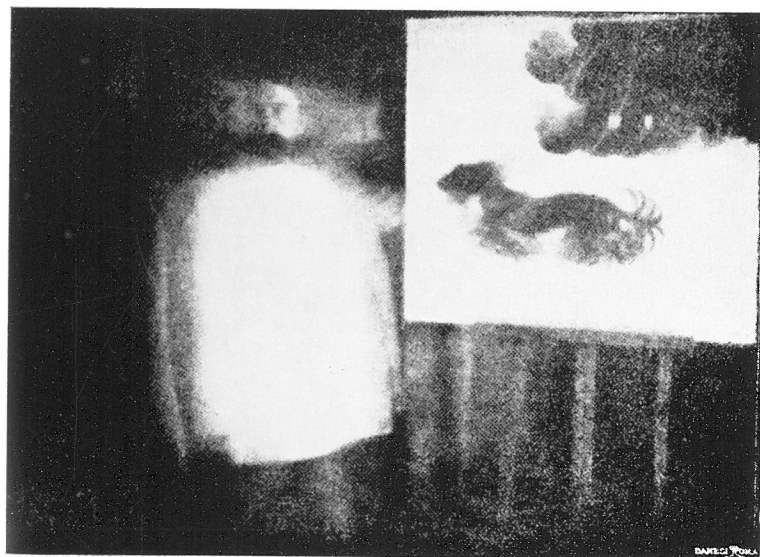
rvi-
ca"
ita-



Giacomo Balla posa per il
"Corriere d'America", sullo
sfondo di uno dei suoi ultimi
quadri futuristi.

ANALISI E SINTESI / UN TACCUINO DI BALLA

di Maurizio Fagiolo



Il taccuino, noto per alcuni fogli, si presenta qui al completo per ritrovare il senso di una ricerca che è insieme analitica e sintetica (1). Contiene schizzi databili sicuramente tra la fine del 1912 e l'inizio del 1914: nella maggioranza, si tratta di studi per la scomposizione delle automobili in corsa, utilizzati per molti dipinti esposti nel 1913, oltre a appunti teorici e azioni dell'inizio del 1914 (2).

È necessaria una premessa. Balla è nel pieno della verifica di un principio del « Manifesto Tecnico della pittura futurista »: « Noi proclamiamo che il moto e la luce distruggono la materialità dei corpi ». È una affermazione di scissione della materia (tra Einstein e Bergson) approfondita da Boccioni e maturata da Balla che sarà tra i primi a parlare di « astrazione ». Il movente è stare al passo con la rivoluzione scientifica (recente era la scoperta della *velocità della luce*) ma anche con i principii para-scientifici del positivismo fine-ottocento (si ricorda la curiosità di Boccioni per i fenomeni misteriosi, le « divagazioni medianiche » di Carrà, l'interesse di Balla per i raggi di Rontgen e per la psichiatria). Moto e luce si presentano sempre in dialettica: il movimento diventa luce e la luce movimento, alla ricerca delle leggi segrete dell'universo (3).

Il moto. L'analisi è approfondita in tre dipinti del 1912. *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (fig. 2), *Bambina che corre sul balcone* (fig. 3), *La mano del violinista* (fig. 4): il punto di partenza è l'analisi del movimento (anche tenendo conto delle scoperte di Bragaglia fotografo (fig. 1), l'approdo vuole essere la sintesi (« Cane al guinzaglio è stato il mio primo studio analitico delle cose in movimento, « indispensabile » punto di partenza per trovare le linee di velocità astratte »). La sintesi è prima il triangolo e il cerchio, poi la spirale, poi la sintetica « linea della velocità ». In un appunto per il quadro del cagnolino, il movimento è indicato da una larga struttura triangolare. *La mano del violinista* presenta il triangolo, segno del movimento, addirittura nel formato e nella cornice (nello stesso mese, Balla tagliava in modo analogo una « compenetrazione iridescente » indicando che il triangolo è allo stesso tempo segno del movimento e segno della luce). In uno studio di cavalli [37, 38] il moto è in un primo tempo scomposto analiticamente (le teste oggettive) ma si propone anche una linea di forza del movimento: la ricerca è insieme psicologica e astratta. L'esempio più tipico di analisi è la bambina che corre sul balcone (la figlia Luce compenetrata alla ringhiera di via Paisiello): nei diversi studi, le gambe si scompongono in linee triangolari, mentre la sintesi del moto è data da una serie di curve ritmiche. Nel nostro taccuino alcune ricerche si riallacciano a quella esperienza. C'è ancora uno studio della bambina in corsa [26], in cui le gambe sintetizzate con segni obliqui si uniscono alla linea sintetica di curve in successione (è più o meno il principio annunciato nello stesso taccuino: « tutto si astrae con equivalenti che dal loro punto di partenza vanno all'infinito » [28]). In un altro foglio [42] il movimento di una donna viene sintetizzato con linee geometriche che formano rombi allungati come

1. Balla nel 1912, fotodinamica di A. G. Bragaglia.

nelle « compenetrazioni iridescenti »: è la linea di ricerca sul movimento e la luce che era presente in una pagina del taccuino di Düsseldorf (4).

La luce. L'analisi è compiuta nelle « Compenetrazioni iridescenti ». Balla non si limita ad indicare che la luce ha una forma triangolare (come in *Lampada ad arco*) ma ricostruisce l'ottica dell'arcobaleno (il rosso si compenetra al blu al verde al giallo all'arancione al violetto): la luce viene depurata e ricostruita su uno schermo rigoroso per ritrovare il valore di un simbolo della luce come è l'arcobaleno. L'effetto della compenetrazione attua il principio scientifico della velocità della luce. Sappiamo che la ricerca inizia alla fine del 1912 a Düsseldorf, nella casa dei Löwenstein in riva al Reno. Insieme al primo « iriduccio », inviato alla famiglia in una lettera del 5 dicembre 1912 (fig. 6), c'è la spiegazione della ricerca: l'anatomia della luce parte dalla consueta analisi della natura (« osservazione del vero ») che nel caso particolare è l'arcobaleno, ma con in più un gusto accanito per la sperimentazione (parla di « prove e riprove »), una aspirazione alla semplicità oltre che un intento ludico (parla di « diletto »). Nelle lettere alla famiglia si sente che l'arrivo all'astrazione è inevitabile. Parla di effetti « che è meglio considerarli indipingibili »: dei monti che si riflettono nell'acqua al confine d'Italia, delle punte aguzze di Düsseldorf, dei pioppi contro il cielo, di archi gotici, delle curve del ponte in ferro riflesso nel Reno (fig. 5), e insomma di ricerca su fatti del paesaggio modificati dalla luce (« Tutto diventa per la qualità della luce, più misterioso e velato, e la materia meno reale ») (5). La ricerca è anche simbolica: triangolo e cerchio sono forme geometriche della perfezione e del cosmo, mistici segni dell'infinito. Il triangolo è la forma perfetta ed ermetica della luce, ma è stato dimostrato che la forma a « v » è scientificamente il segno della velocità della luce, ed è scientifico anche l'effetto della specularità dei triangoli perché è un principio connesso allo spettro luminoso. La ricerca è quella delle « variazioni sul tema », in senso musicale: non a caso le compenetrazioni nascono insieme al quadro del violinista (il signor Löwenstein). Gli studi sulle compenetrazioni circolari acquistano un nuovo senso in rapporto agli studi sulle ruote, ma anche sul volo delle rondini. Questa sequenza dinamica e non più attenta all'iride si trova in un foglio del taccuino [40] prossimo ad alcuni studi di compenetrazione; un altro foglio presenta lo studio della luce visto secondo uno schema prospettico [26, 50] in cui si capisce che ormai gli interessa rendere il diagramma del tempo della luce. La compenetrazione iridescente è divenuta « penetrazione dinamica » (fig. 9) (6).

Nei vari cicli sperimentali, dopo l'interesse per l'arcobaleno, Balla continua a guardare il cielo. Ecco la ricerca sulle rondini: il quadro più grande è ricordato nel taccuino ed esposto a Firenze, *Linee andamentali + successioni dinamiche* (fig. 10). Il tema è il mobile volo delle rondini (« successioni dinamiche ») a cui si sovrappongono dei fatti immobili (la grondaia, la persiana) e delle linee luminose (« linee andamentali ») che indicano il movi-

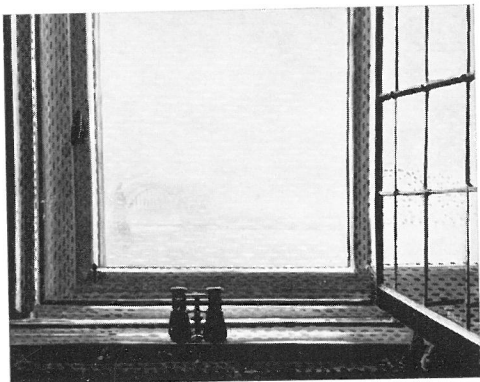
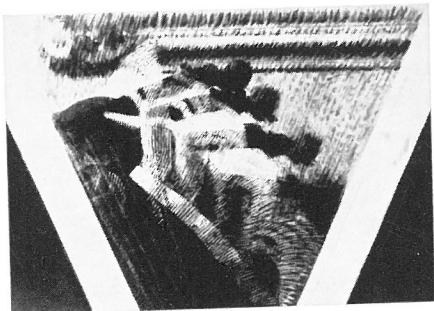
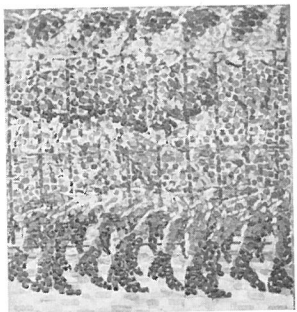
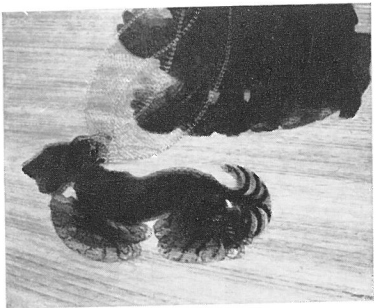
mento sul lungo terrazzo dello stesso pittore intento all'osservazione del volo. La fusione fra il movimento, la traiettoria del suo spirito e il dato di fatto oggettivo, dà vita a una sintetica linea di forza: trattandosi di una complicata elaborazione astratta, non è un caso se nel titolo definitivo non appaiono le rondini (7).

La ricerca sul cielo si approfondisce (« È un temperamentino (direbbe lui) che se l'intende assai meglio con le voci dell'infinito che con le nostre » ha scritto l'artista). Negli *Spessori d'Atmosfera* (fig. 11) appare una sequenza di grandi cerchi in movimento e all'interno di ognuno una tessitura fittissima di circoletti più piccoli, mentre poi tutto viene riportato alla terra con linee di forza. Nel taccuino appare uno studio per « compenetrazioni e spessori d'aria » [34], ricerche sullo spessore del pulviscolo atmosferico [40] e sulle orbite celesti [43]. Questo quadro, l'unico venduto durante il periodo futurista (sicuramente apprezzato da Boccioni), si collega da un lato alla scomposizione degli spessori atmosferici delle automobili e dall'altro agli studi per *Mercurio che passa davanti al sole* del 1914. Una riproduzione dell'opera porta il titolo *Spessori di atmosfera + telescopio* (mentre in un disegno si legge « compenetrazione dell'io con l'universo »). In un foglio del taccuino [35] appare chiaramente la visione degli spessori d'atmosfera insieme alla scomposizione astratta del telescopio che si riallaccia a quella che apparirà con molta evidenza in *Mercurio che passa davanti al sole* (fig. 19). È interessante notare che questa visione scompositiva degli spessori dell'aria si riallaccia ancora una volta ad uno studio obiettivo: quello sull'elica dell'aeroplano. L'equivalente astratto dell'elica produce degli effetti non molto diversi da quelli delle ruote delle automobili. Nasce insieme a questi quadri, *Spessori d'aria + dinamismo d'elica* che verrà esposto nel febbraio 1914 alla Galleria Sprovieri (e portato poi a Londra) (8).

In un foglio del taccuino [12] si citano quattro titoli (« 1 Linee andamentali + successioni dinamiche 2 Spessori d'Atmosfera 3 Plasticità luci × velocità 4 Velocità astratta ») che rimandano a quadri molto importanti del 1913 esposti nel novembre alla mostra di Lacerba a Firenze e riprodotti nella monografia di Boccioni. In uno scritto più tardo, si vede come Balla è arrivato allo studio della velocità: « Senza tanti complimenti mise all'asta i suoi quadri passatisti scrivendo sopra una mostra fra due croci nere: QUI SI VENDONO LE OPERE DEL FU BALLA. [...] Liberato dal fardello dell'esperienza, della celebrità e di tutte le sue opere; rinverginato, irradiato di Fede, fresco come una rosa fresca, felice e nuovo di bucato, incominciò in mezzo ad un camerone vuoto bianchissimo a tracciare, sopra fogli di carta, le prime linee d'automobile in corsa, oggettive prima, sintetiche in seguito; basi fondamentali delle sue forme - pensiero ». Rievoca la rottura netta con il mondo passato, includendo nella fine di quel momento anche le prime ricerche analitiche sul movimento e la luce: anche se in quest'anno si compenetrano strettamente gli studi sulle rondini, sulla luce iridescente, sugli spessori d'atmosfera, sulle automobili, Balla si sente pienamente futurista proprio nel-

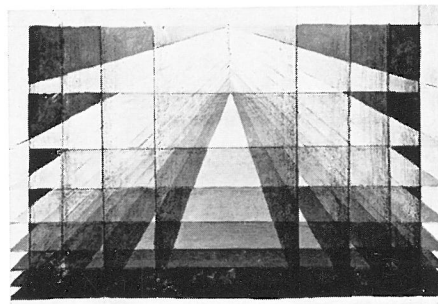
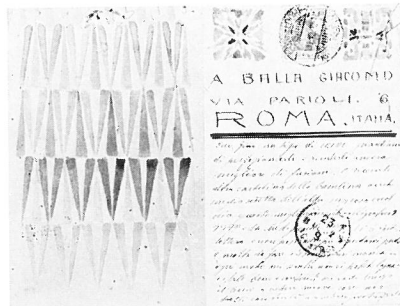
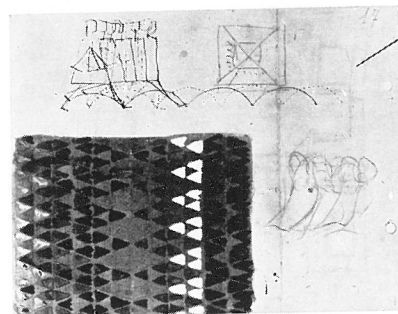
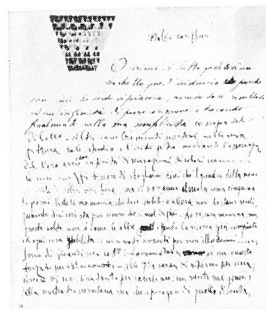
ANALISI DI LUCE E MOTO

2. Dinamismo di un cane al guinzaglio.
3. Bambina che corre sul balcone.
4. La mano del violinista.
5. La finestra di Düsseldorf.



ANALISI DELLA LUCE

6. Lettera con la prima « Compenetrazione ».
7. Foglio del taccuino di Düsseldorf.
8. Cartolina con « Compenetrazione ».
9. Analisi della luce spaziale.



l'analisi e sintesi dell'automobile in corsa, « più bella della Nike di Samotracia » (9).

I quadri sulla tematica delle automobili in corsa si possono classificare, anche con l'aiuto di questo taccuino, secondo una serie precisa di esperimenti:

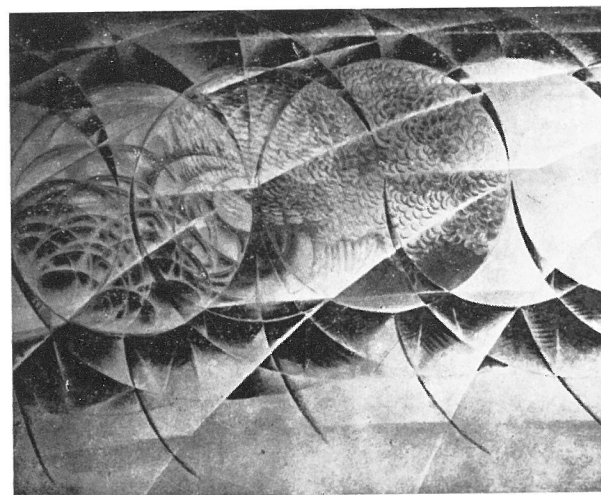
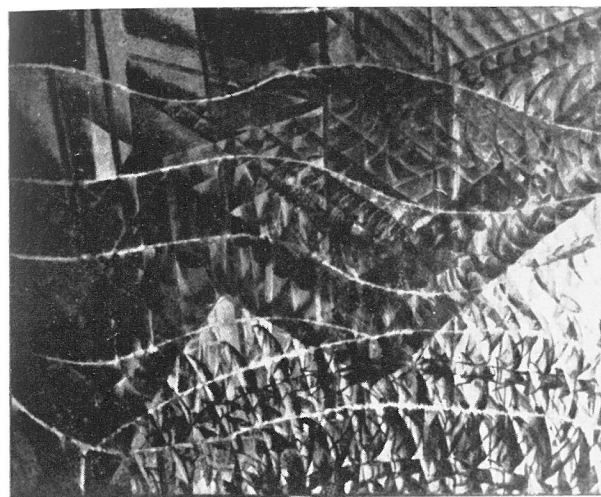
1) *L'automobile e l'ambiente* (fig. 12). Balla studia la compenetrazione tra una automobile in movimento e un luogo preciso. Nell'aprile del 1913, un cronista racconta che Balla sta elaborando un quadro « rappresentante via Nazionale nella esuberanza e grandezza del tumulto veicolare ». Balla comincia a studiare la forma oggettiva dell'automobile in alcuni fogli di questo taccuino [6, 7, 5, 3, 2, 27, 28], ma allo stesso tempo studia anche una vetrina in cui l'auto si rispecchia, appuntando in modo pignolo i vari colori riflessi dietro i cristalli e annotando « davanti palazzo Regina Margherita effetti per auto » [1]; la riprende in seguito da una posizione più angolata [47], annotando anche vari luoghi di postazione: « via Nazionale 44 » [32] « punto buono angolo Quintino Sella monumento fondo via Piemonte dove c'è chiesa davanti tipografia Boncompagni » [47]. Si tratta degli stessi posti in cui Balla studiava i suoi quadri del momento analitico prefuturista come *Fallimento* del 1902 che riprende una vetrina tra via Veneto e Porta Pinciana, *La giornata dell'operaio* (1904) che riprende un edificio tra via Salaria e via Po, e tanti altri studi sempre nella zona tra la sua casa di via Paisiello, villa Borghese e via Nazionale (nel palazzo delle Esposizioni si tenevano le mostre degli « Amatori e Cultori » di cui Balla faceva parte). C'è anche un foglio in cui appare un androne di palazzo umbertino [16] che avrà interessato sicuramente Balla per le curve dinamiche. L'unico quadro sul tema della velocità d'automobile compenetrata alla vetrina è quello del Museum of Modern Art di New York: il più frammentato e caleidoscopico e l'unico colorato. Dietro ogni apparente ricerca dissociata di Balla c'è un metodo rigoroso: la lunga ricerca figurativa l'ha educato ad una analisi (obiettiva e logica) della visione (10).

2) *Auto in corsa, studio della velocità* (fig. 13). Il quadro attualmente alla Galleria d'arte moderna di Milano è forse da identificare con *Disgregamento d'auto in corsa* esposto alla mostra di Firenze. È ancora un quadro abbastanza oggettivo come chiarisce il brano di un cronista: « L'artista spiegò la sua opera avvertendo ch'egli voleva rendere, nel 1913, la corsa di un'automobile vista di profilo. Il tipo antiquato della macchina, sta tra incroci di linee rette che si irradiano dalla macchina in avanti e rappresentano l'espansione e il rumore del motore; le linee curve ed i cerchi concentrici che, invece, partendo dalla macchina si dispongono in basso e dietro ad essa, vogliono rendere l'impressione della velocità e dello spostamento d'aria, tutte sensazioni che si riportano al rapido passaggio della macchina lanciata in corsa. Una signora con un grande cappello e l'autista si intravedono come gli elementi dominatori dei diedri, e dei poliedri e degli avvolgimenti curvilinei del complesso pittorico, quasi monocromo e d'una preziosa intensità decorativa ». Nel taccuino c'è lo studio oggettivo dell'auto scoperta nel retro [2, 5]; lo studio di signora a

ANALISI DEL CIELO

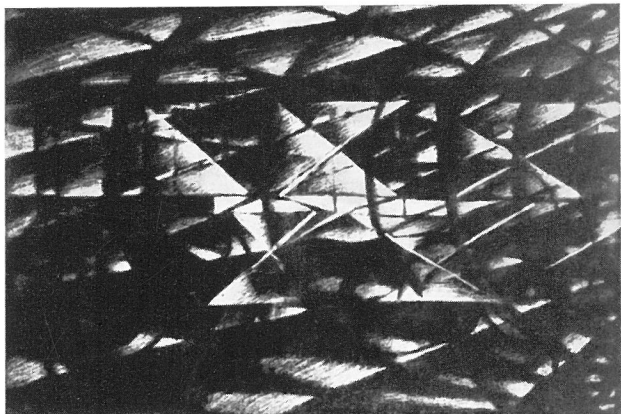
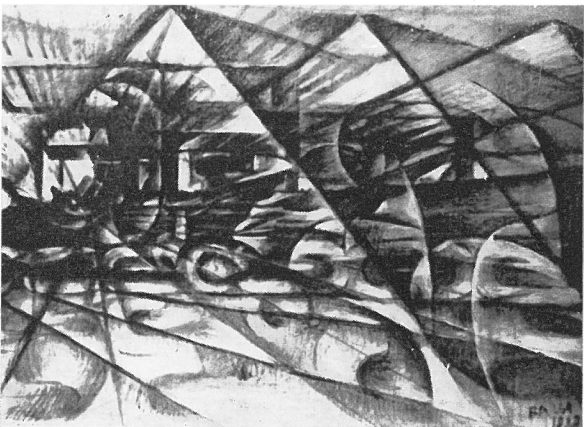
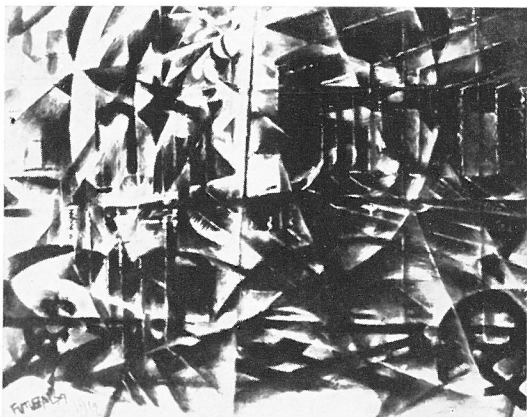
10. Le rondini. (dal libro di Boccioni)

11. Spessori d'atmosfera. (dal libro di Boccioni)

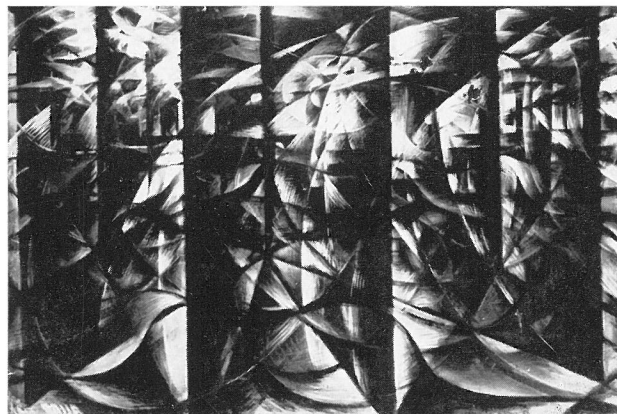
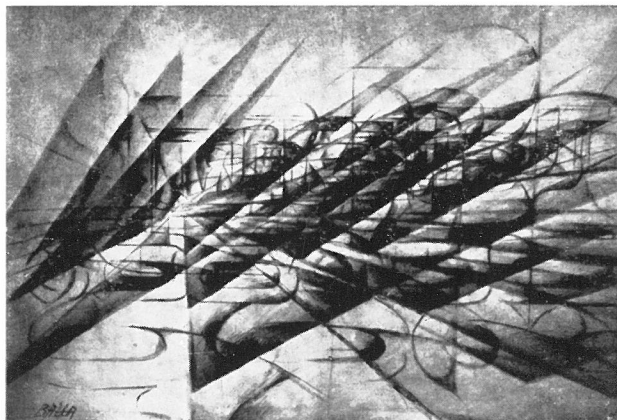
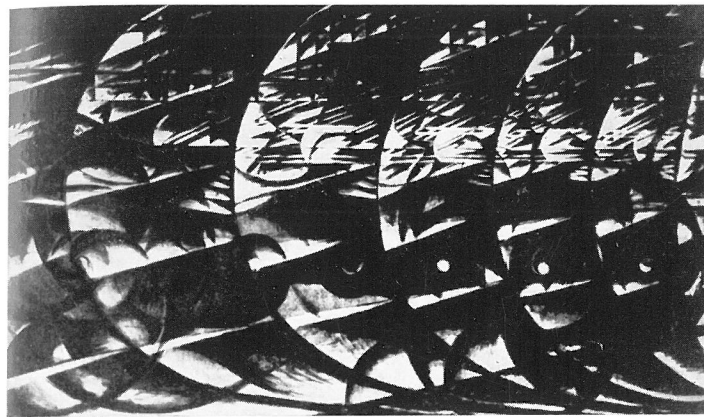


ANALISI DELLE AUTOMOBILI IN CORSA

12. Automobile in corsa, New York, Museum of Modern Art.
13. Auto in corsa, Milano, Galleria d'Arte Moderna.
14. Plasticità di luci x velocità. (dal libro di Boccioni)



15. Velocità astratta, Roma, Casa Balla. (dal libro di Boccioni)
16. Penetrazioni dinamiche d'automobile. (dal libro di Boccioni)
17. Velocità d'automobile + luce + rumori, Zürich, Kunsthaus.



passaggio con grandi cappelli [34, 35], un volto di signora con cappello di profilo studiato insieme al volante dell'automobile di fronte e di profilo [8], la successione dinamica della parte della donna in movimento, con la eloquente scritta «equivalente astratto della sensualità» [11] e infine lo studio sintetico dell'automobile in progressione dinamica [29, 30, 31] fino alla splendida sintesi [32] (11).

3) *Plasticità luci × velocità* (fig. 14). Il titolo appare in un foglio del taccuino [12] (con la variante «equivalenti plastici di luminosità in corsa», in un foglio non riprodotto). Un esempio del quadro è quello in collezione Slifka a New York: si tratta di successioni circolari in progressione da destra verso sinistra, complicate da linee oblique e da rifrazioni luminose di forma triangolare. La scomposizione di curve progressive è simile a quella usata per *Velocità astratta* e si trova nel taccuino [10]. In un altro foglio del taccuino [19] c'è lo studio per le scomposizioni triangolari della luce, stranamente «equivalente» alla scomposizione del movimento triangolare del cavallo [37] (12).

4) *Velocità astratta* (fig. 15). Il quadro, riprodotto anche nel libro di Boccioni è di grandi dimensioni (circa metri 3 × 2) ed è ancora in casa Balla. Uno schema delle grandi progressioni curvilinee appare nel taccuino [10], dove c'è anche una variante del titolo «equivalenti astratti d'auto in corsa» [22]. Nel grande quadro monocromo si approfondiscono gli effetti già studiati prima, con una sintesi che dovette scuotere Boccioni (riproduce il quadro nel suo libro). L'idea base è forse ancora verista e obiettiva (un'auto vista di notte da quello stesso pittore che ai primi del secolo era chiamato «Giacomo il notturno») ma contiene almeno due grosse intuizioni: il principio che il movimento annulla i colori e l'analisi psicologica di una accentuazione della velocità. Nei quadri di velocità, le automobili procedono sempre da destra verso sinistra e gli spessori di atmosfera si ingrandiscono nella stessa direzione: fedele ad una osservazione scientifica dei procedimenti ottici, Balla sa che lo sguardo dello spettatore entra nel quadro progredendo da sinistra verso destra (come quando si legge): in tal modo l'impatto tra la cosa rappresentata e l'occhio è più violento (del resto, andando in treno, non siamo colpiti dalla velocità del paesaggio in movimento relativo, ma molto di più dall'eventuale impatto con un altro treno che proviene dalla direzione opposta). Comincia anche a sentirsi il problema del rumore traslato nelle onde visive e sonore (13).

5) *Penetrazioni dinamiche d'automobile* (fig. 16). Questo quadro è riprodotto da Boccioni ed esiste in varie versioni (una delle più note è quella in collezione Jucker Milano). L'auto in corsa si espande con grandi direttrici diagonali e triangolari mentre le ruote si prolungano verso il basso con movimenti spiraliformi. Nel taccuino abbiamo uno studio per la «penetrazione» [21]; uno studio molto esplicito per le spirali provocate dalle ruote [36], oltre a eventuali tangenze con schemi di penetrazione triangolari [14], e a splendidi studi di scomposizione sul movimento delle ruote [4, 22, 45] e uno in cui lo studio della ruota appare insieme alle linee della penetrazione [46] (14).

6) *Velocità d'automobile + luce + rumore* (fig. 17). Esistono del quadro alcune versioni (Zurigo, Stoccolma): la caratteristica nuova è l'aggiunta di scomposizione in verticali per dare un forte senso di accelerazione dinamica. Probabilmente in relazione con questa ricerca sono due appunti nel taccuino [14, 48] (15).

7) *La linea della velocità astratta*. La soluzione sintetica della lunga ricerca analitica appare cristallina nel taccuino [15]: dall'auto ferma Balla è arrivato a mettere in funzione le ruote, fondendo poi luce, aria, rumore per arrivare alla linea di velocità astratta che nella versione Zack (la prima per tradizione) è datata 1913. Questa linea schematica e molto logica sarà d'ora in poi al centro di tutte le ricerche di Balla: la definisce sintetica (dopo la ricerca analitica ed «oggettiva») e base fondamentale delle sue «forme-pensiero», la rielabora in molti quadri, la porta nello spazio con le prime sculture lineari (fig. 20), la ricomponne con le sensazioni del paesaggio e mentali (16).

La ricerca sulla velocità d'automobile viene resa pubblica da Balla nella mostra di Lacerba a Firenze nel novembre 1913. Ardengo Soffici, davanti a questo lavoro così preciso, riesce a scrivere una stroncatura ridicola («Presentava qui alcuni campioni di una sua nuova maniera futuristica, la quale consisteva nell'applicazione meccanica di certe forme, schematiche di cubismo deteriore, ch'egli riduceva ancora ad una scheletricità di piani, curve, angoli geometrici, comunemente tinteggiati piuttosto che dipinti, e solo ripercossi, per così dire, mediante più linee parallele a varie distanze, press'a poco come usano i disegnatori di giornale per indicare corpi in movimento), ma un giornalista riusciva a capire il senso programmatico della ricerca («si direbbe un teorico di quest'arte») (17).

Un problema emerge chiaro da questo taccuino, quello degli «equivalenti», e non soltanto perché appare qui la più decisa definizione del problema [28]. Essendo partiti dalla posizione verista ed obiettiva di Balla, siamo meglio in grado di capire il senso particolare della sua «astrazione»: «Daremo scheletro e carne all'invisibile, all'impalpabile, all'imponderabile, all'impercettibile» dirà nel manifesto «Ricostruzione futurista dell'universo» (nel suo studio campeggiava una grande scritta: «l'impalpabile andamentale»). Nella scomposizione dell'automobile in corsa c'è l'analisi del movimento ma anche del rumore che taglia l'aria (e nasce anche l'analisi d'un nuovo tema: il vortice), e il tutto è in relazione con la psicologia del pittore e il movimento dell'atmosfera, mentre la sequenza rimane senza principio e senza fine. Balla s'interessa al rumore nel trittico sulla velocità d'automobile dipinto dopo i quadri analizzati. C'è da ricordare il manifesto di Carrà «La pittura dei suoni, dei rumori e degli odori» (settembre 1913) oltre che ovviamente il manifesto «L'arte dei rumori» di Russolo (marzo 1913): c'è anche il nuovo interesse per il rumore nelle tavole tipografiche che Balla comincerà a fare nel 1914, anche per la declamazione onomatopeica. Luce, movimento, rumore: Balla li porta in pittura sapendo bene

6) *Velocità d'automobile + luce + rumore* (fig. 17). Esistono del quadro alcune versioni (Zurigo, Stoccolma): la caratteristica nuova è l'aggiunta di scomposizione in verticali per dare un forte senso di accelerazione dinamica. Probabilmente in relazione con questa ricerca sono due appunti nel taccuino [14, 48] (15).

7) *La linea della velocità astratta*. La soluzione sintetica della lunga ricerca analitica appare cristallina nel taccuino [15]: dall'auto ferma Balla è arrivato a mettere in funzione le ruote, fondendo poi luce, aria, rumore per arrivare alla linea di velocità astratta che nella versione Zack (la prima per tradizione) è datata 1913. Questa linea schematica e molto logica sarà d'ora in poi al centro di tutte le ricerche di Balla: la definisce sintetica (dopo la ricerca analitica ed «oggettiva») e base fondamentale delle sue «forme-pensiero», la rielabora in molti quadri, la porta nello spazio con le prime sculture lineari (fig. 20), la ricomponne con le sensazioni del paesaggio e mentali (16).

La ricerca sulla velocità d'automobile viene resa pubblica da Balla nella mostra di Lacerba a Firenze nel novembre 1913. Ardengo Soffici, davanti a questo lavoro così preciso, riesce a scrivere una stroncatura ridicola («Presentava qui alcuni campioni di una sua nuova maniera futuristica, la quale consisteva nell'applicazione meccanica di certe forme, schematiche di cubismo deterioro, ch'egli riduceva ancora ad una scheletricità di piani, curve, angoli geometrici, comunemente tinteggiati piuttosto che dipinti, e solo ripercossi, per così dire, mediante più linee parallele a varie distanze, press'a poco come usano i disegnatori di giornale per indicare corpi in movimento), ma un giornalista riusciva a capire il senso programmatico della ricerca («si direbbe un teorico di quest'arte») (17).

Un problema emerge chiaro da questo taccuino, quello degli «equivalenti», e non soltanto perché appare qui la più decisa definizione del problema [28]. Essendo partiti dalla posizione verista ed obiettiva di Balla, siamo meglio in grado di capire il senso particolare della sua «astrazione»: «Daremo scheletro e carne all'invisibile, all'impalpabile, all'imponderabile, all'impercettibile» dirà nel manifesto «Ricostruzione futurista dell'universo» (nel suo studio campeggiava una grande scritta: «l'impalpabile andamentale»). Nella scomposizione dell'automobile in corsa c'è l'analisi del movimento ma anche del rumore che taglia l'aria (e nasce anche l'analisi d'un nuovo tema: il vortice), e il tutto è in relazione con la psicologia del pittore e il movimento dell'atmosfera, mentre la sequenza rimane senza principio e senza fine. Balla s'interessa al rumore nel trittico sulla velocità d'automobile dipinto dopo i quadri analizzati. C'è da ricordare il manifesto di Carrà «La pittura dei suoni, dei rumori e degli odori» (settembre 1913) oltre che ovviamente il manifesto «L'arte dei rumori» di Russolo (marzo 1913): c'è anche il nuovo interesse per il rumore nelle tavole tipografiche che Balla comincerà a fare nel 1914, anche per la declamazione onomatopeica. Luce, movimento, rumore: Balla li porta in pittura sapendo bene

che il loro vero campo d'azione è la scena (dai rudimentali tentativi nella galleria Sprovieri fino alla eccezionale messinscena di *Feu d'artifice* per i Balletti russi nel 1917) (18).

In questo 1913 assistiamo a una svolta nel rapporto tra Balla e Boccioni. Sappiamo dalla corrispondenza di Boccioni e da varie testimonianze che l'ex-allievo aveva per Balla una forte diffidenza, basata sulla netta opposizione tra la sua idea sintetica dell'arte e quella analitica del vecchio maestro: ma ora (il libro è iniziato nella primavera 1913 e pubblicato nel 1914), sia pure dedicando il suo lavoro ai futuristi milanesi s'interessa ai quadri sulle rondini, sul cielo, sull'atmosfera e sulla velocità d'automobile che riproduce nel suo libro. In quest'anno del resto Boccioni, che era intento alle ricerche sul «dinamismo muscolare» o sulla scomposizione di un ciclista, sembra su una linea molto meno avanzata di Balla. I rapporti dovettero normalizzarsi alla fine del 1913 quando Balla aderisce alla scomunica del fotodinamismo di Bragaglia e con l'esposizione delle sculture di Boccioni a Roma presso Sprovieri che Balla aveva già veduto a Milano di passaggio per Düsseldorf (19).

Inizia ora per Balla un nuovo momento di passione futurista, con la partecipazione alle diverse serate, nelle quali probabilmente lesse alcuni brani programmatici presenti in questo taccuino, per partecipare poi al netto rilancio del movimento futurista la cui base diventa la galleria Sprovieri a Roma, aperta nel dicembre 1913 con la mostra delle sculture di Boccioni e frequentata e vitalizzata da Balla (nel taccuino, Balla ne registra i dati [17]) (20).

Riproduciamo ora due dichiarazioni del taccuino (se ne tra sceglie una versione, tra le molte) talmente polemiche che sembrano studiate per una provocazione pubblica del genere della serata nel foyer del teatro Costanzi (febbraio 1913) o della sala Pichetti (dicembre 1913) o delle manifestazioni da Sprovieri (febbraio-marzo 1914). Il terzo brano è la famosa declamazione onomatopeica improvvisata da Balla alla chitarra insieme a Marinetti e Cangiullo nel marzo 1914. Questa *Discussione di due critici sudanesi sul futurismo* appare nel taccuino [13], ed abbiamo visto come sia alla base di molti fenomeni di ricerca sul linguaggio.

AI GIOVANI FUTURISTI. Marinetti genio intuitivo [variante «battagliero»] ha saputo riunire attorno a sé le migliori energie e quindi con i mezzi più ardui e temerari proclamare il futurismo [variante: «la grande battaglia lotta futurista»] — nomi di letterati filosofi artisti — Questa pittura futurista dà nuovi chiarimenti per indirizzare i giovani nelle prime ricerche alla pittura futurista e toccherà a loro in seguito completarle progredire nei risultati.

Esempio analitico e oggettivo di forme con movimenti successivi — cane, violino — questo modo concreto di analizzare la mobilità delle cose [cancellato: «se da un lato distrugge»],

avrebbe creata una pittura di movimenti nelle loro successive oggettività materiali.

Ricerche dinamiche e stati d'animo.

E mi auguro fra poco che Ella si convinca con me che l'arte passatista non è stata altro che un meschino esercizio di esteriorità statiche. La pittura futurista vuole distruggere l'immobilità in ogni cosa trasportata nell'impressionante caos dell'azione dinamica universale dipingendo non solo la successione dei movimenti nel loro spostamento con delle analisi oggettive — esempio: cane con guinzaglio e ritmo violino — ma superando immediatamente queste difficoltà entrando nel grande dominio dello stato d'animo plastico con delle nuove forme astratte equivalenti.

niente = tutto

farcionisgnaco gurninfuturo bordubalotapompimagnusa sfacataca mimitirichita plucu sbumu furufutusmaca sgnacnagnac chr chr chr stechestecheteretete maumauriritititititi

Un ultimo appunto, veloce e sintetico, è ancora presente in una pagina di questo straordinario taccuino: i dati sono quelli boccioniani, mentre l'unica aggiunta, sintomaticamente, è quella degli « equivalenti »:

PLASTICITÀ	Pittura futurista
	Pittura futurista equivalenti
	stati d'animo
	Dinamismo
	astrazione

(1) Il taccuino misura cm. 13 x 8: è attualmente contrassegnato con il n. 5 (aveva il n. 2 al tempo degli *Archivi* e il n. 4 al tempo dei miei lavori su Balla, 1967-68). L'analisi qui condotta va integrata con quella (in corso) degli altri taccuini (soprattutto i n. 2, 3, 4). Alcuni fogli sono noti: 4 sono stati pubblicati negli *Archivi* (27, 28, 29, 31); 3 in *Omaggio a Balla* (p. 39) e altri 3 in *Compenetrazioni iridescenti*, 1968 (pp. 2, 14, 37); 9 fogli nell'album fotografico di V. Dortch Dorazio, Venezia 1970. Sono qui riprodotte tutte le pagine disegnate (tranne alcuni foglietti contenenti testi di cui si dà la trascrizione). Alcuni schizzi e note si riportano anche ad anni precedenti.

(2) In breve, per la bibliografia specifica, si rimanda a: *Archivi del Futurismo*, a cura di M. Drudi Gambillo e T. Fiori, Roma 1959, 1962; J. C. Taylor, *Futurism*, The Museum of Modern Art, New York 1961; al catalogo della mostra monografica di Torino, a cura di E. Crispolti, 1963; M. Fagiolo, *Omaggio a Balla*, Roma 1967; M. Fagiolo, *Futur-Balla*, Roma 1970 (la ed. 1968: *Balla pre-futurista, Le compenetrazioni iridescenti, La ricostruzione futurista dell'universo*); al volume sul Futurismo di M. Calvesi, *L'arte moderna*, vol. V, Milano 1967-1968; al catalogo della mostra monografica di Roma a cura di G. De Marchis, L. Velani, B. Sani. Per brevità, nelle note seguenti si rimanda a *Futur-Balla* che discute molta bibliografia (tranne l'ultimo catalogo che, a parte l'utile regesto, è per molti aspetti difettoso).

(3) È essenziale il rapporto con Bragaglia: cfr. A. G. Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, Torino 1970 (con studi di A. Vigliani Bragaglia, G. C. Argan, M. Calvesi, M. Fagiolo, F. Menna). La sintesi di movimento e luce è anche nel periodo prefuturista (cfr. *Futur-Balla*, I).

(4) Il brano di Balla è da una lettera tarda a Le Noci (cfr. *Futur-Balla*, II n. 14, anche per analoghe scomposizioni dei Pointillistes). Per i vari studi del movimento citati, cfr. *Futur-Balla*, II pp. 14-16. Per gli studi citati di Düsseldorf, cfr. *Omaggio a Balla*, p. 40.

Per l'obiettività di Balla, si ricorda il suo interesse sperimentale per la fotografia. Anche se non possedette mai una macchina fotografica, in un foglio del taccuino [23] annota: « distanza focale cm. 2,5 a 3 Mirino macchina fotografica » e fa uno schizzo della lente dell'obiettivo.

(5) Per le diverse lettere cfr. *Omaggio a Balla* pp. 51-52; *Futur-Balla*, II pp. 29-31.

(6) Per una analisi delle *Compenetrazioni*, cfr. *Futur-Balla*, II. Un dipinto fu esposto nel febbraio 1914 col titolo « Ricerche sul [sic] vibrazioni della luce ». Per il senso dinamico che vengono ad assumere le *Compenetrazioni*, in rapporto allo studio sulle automobili, cfr. *Futur-Balla* II (sono importanti, a questo proposito, nel taccuino, i fogli 14, 26, 39, 49, 50). Un esempio di *Compenetrazione* dinamica è recentemente riemerso: reca la scritta « Oggi è domani » e aveva una funzione ornamentale (Roma, Galleria L'obelisco).

(7) Per la studio sulle rondini, cfr. l'analisi di V. Dorazio.

(8) Per lo studio sul cielo (condotto anche in epoca prefuturista) cfr. *Futur-Balla*, II pp. 25-26. Per studi sull'elica, cfr. V. Dorazio, figg. 127-128.

(9) I quadri presenti alle mostre di Firenze sono: « Plasticità di luci x velocità », « Disgregamento d'auto in corsa », « Profondità dinamiche », « Successioni luminose x spostamento ». I quadri riprodotti da Boccioni sono: « Linee andamentali + successioni dinamiche », « Spessori d'atmosfera », « Velocità astratta », « Plasticità di luci x velocità », « Penetrazioni dinamiche d'automobile ».

Per il testo di Balla (1926) cfr. *Futur-Balla*, II p. 33.

Tra i principali avvenimenti del tempo del taccuino, si segnalano i seguenti: fine 1912: soggiorno a Düsseldorf / febbraio 1913: mostra nel foyer del Costanzi / marzo: mostra della « Secessione » per la quale Balla studia un manifesto con « Compenetrazioni » / aprile: mostra del Giosi del « Fu Balla » / giugno: Bragaglia pubblica il *Fotodinamismo futurista* / novembre: espone i quadri sulla velocità d'automobile a Firenze / febbraio 1914: mostra di Balla agli « Amatori e Cultori » e partecipazione alla mostra di Sprovieri / marzo: esce *Pittura e scultura futurista* di Boccioni; Balla partecipa alle serate da Sprovieri / aprile: conosce Depero.

(10) Per il passo del cronista (aprile 1913) cfr. il regesto di L. Velani. Il quadro di New York è datato 1912 (*Archivi* 74).

(11) Per la citazione dell'articolo di G. Nicodemi, cfr. il catalogo di Roma, p. 162. Per la serie di ricerche su questo tema: *Archivi* 77, 51, 73, 81.

(12) Per la serie di ricerche sul tema: *Archivi* 52, 71, 75.

(13) Per la serie di ricerche sul tema: *Archivi*, 69, 72, 79, 82.

Da notare che anche il pugno dinamico, nel *Pugno di Boccioni*, è sempre sulla sinistra.

(14) Per la serie di ricerche sul tema: *Archivi* 68, 54, 102, 103, 121.

Il motivo della « penetrazione » è anche in Boccioni e soprattutto in Russolo.

(15) Per la serie di ricerche sul tema: *Archivi* 78, 67, 63.

(16) Cfr. *Archivi* 117; per le sculture, *Futur-Balla*, III.

(17) Per i due brani, cfr. il regesto di L. Velani.

(18) Per il trittico di cui fa parte il quadro della collezione cfr. *Futur-Balla* p. 27; V. Dorazio, frontespizio (è del 1914; le foto originali con le cornici dipinte sono in casa Balla).

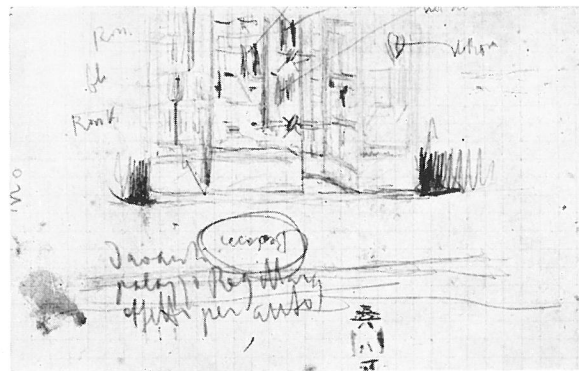
(19) Per il fondamentale rapporto con Boccioni si veda l'impostazione di E. Crispolti e G. Ballo e la penetrante analisi di M. Calvesi, oltre al lavoro ultimo di Z. Birolli.

(20) Per le serate da Sprovieri, cfr. *Futur-Balla*, III. Da notare che nel taccuino c'è anche il disegno per una giacca [24]: la tematica del vestito è affrontata da Balla tra il 1912 e il 1914 (per il problema dell'ambiente, vedi anche M. Fagiolo, *The Futurist Construction of the Universe in Italy, The New Domestic Landscape*, The Museum of Modern Art, New York 1972). I brani sono stati già pubblicati in *Omaggio a Balla*.

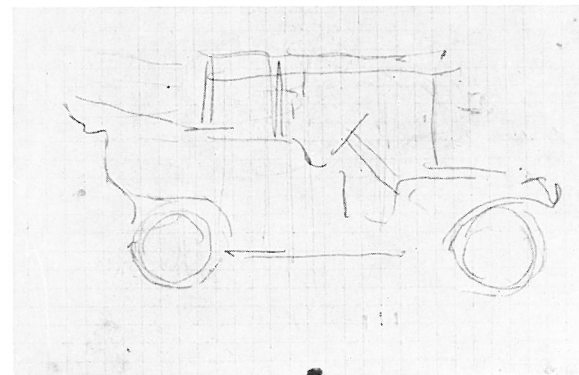
Il 1914 è anche l'anno dei « complessi plastici »: in una pagina del taccuino [50] sembra di cogliere un abbozzo per « Complesso plastico colorato di linee-forze ». Non a caso il problema degli « equivalenti » è teorizzato soprattutto nel manifesto (con Depero) « Ricostruzione futurista dell'universo ».

Ringrazio ancora una volta Luce ed Elica Balla per l'intelligente assistenza.

Per aiuti nella ricerca: C. Bellici, G. Del Corso, M. Di Puolo, L. Cherubini. E inoltre John Matheson che ha anticipato parte del testo nella mostra *Futurismus*, Düsseldorf, 1974.



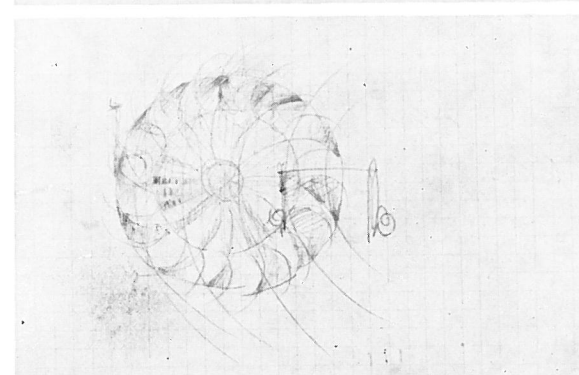
1



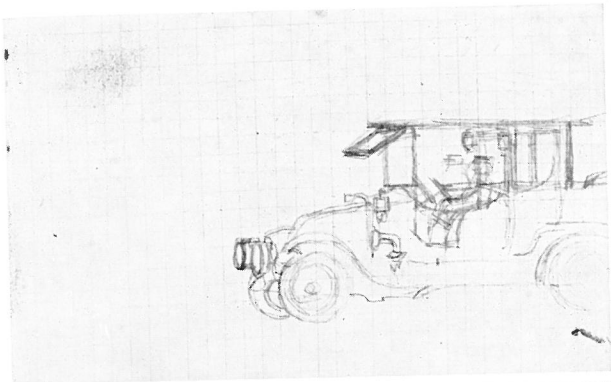
2



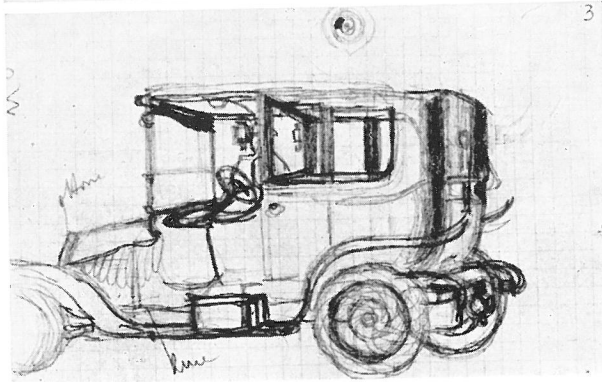
3



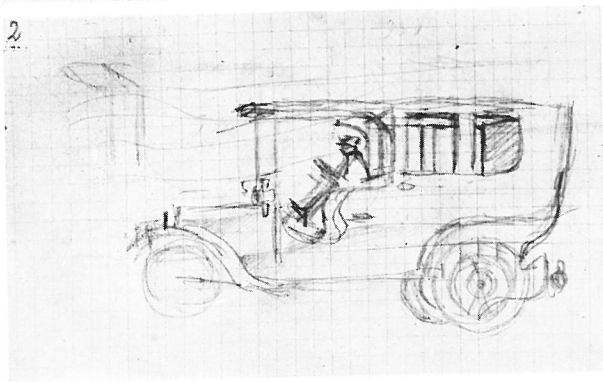
4



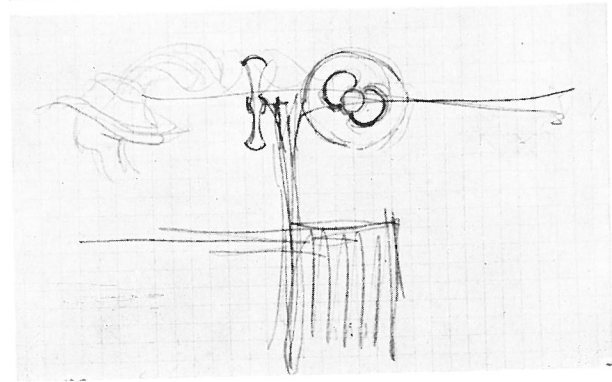
5



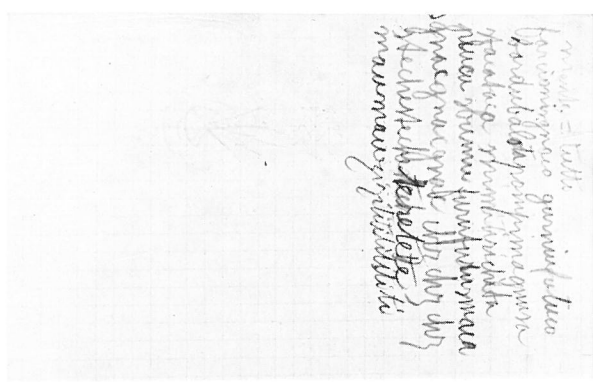
6



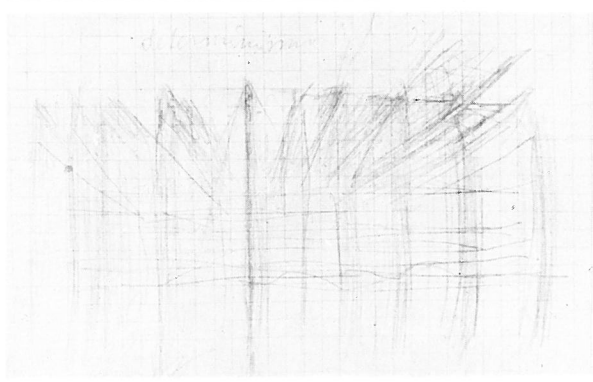
7



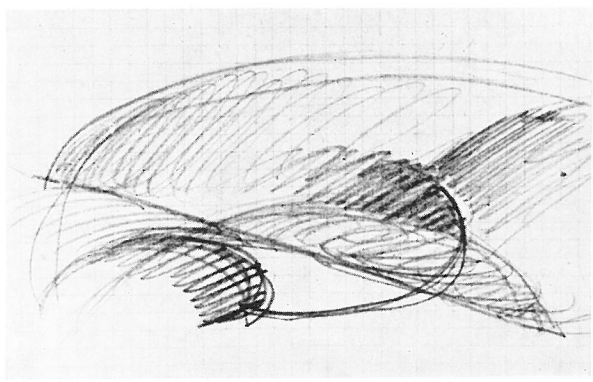
8



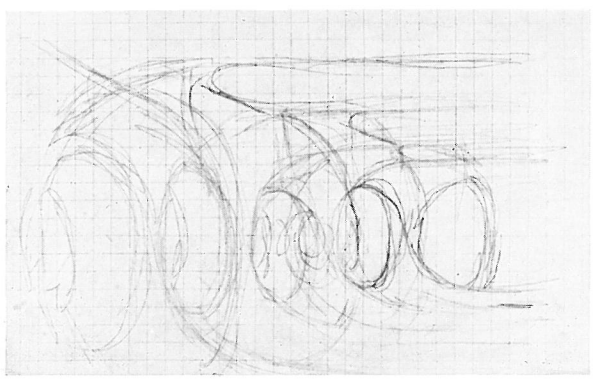
13



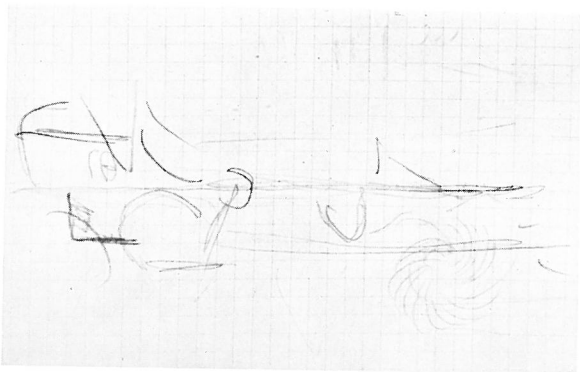
14



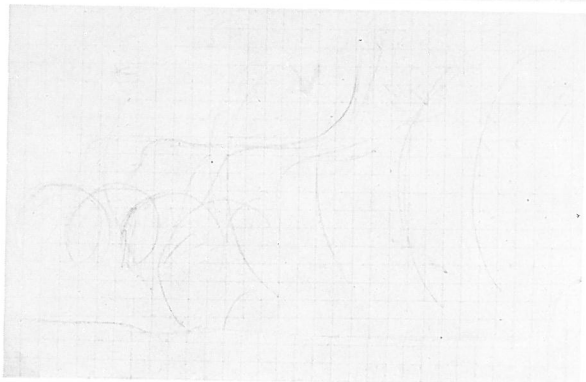
15



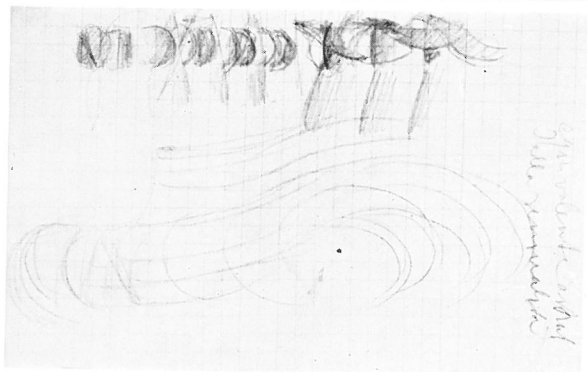
16



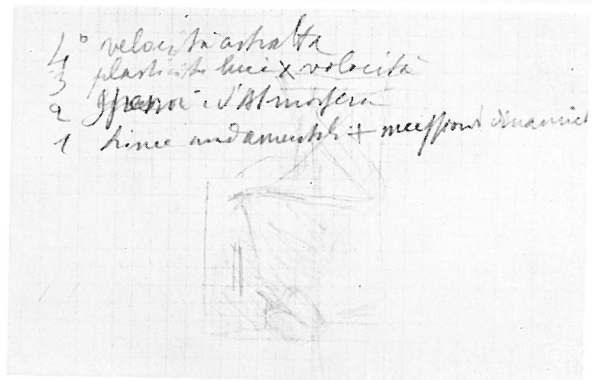
9



10

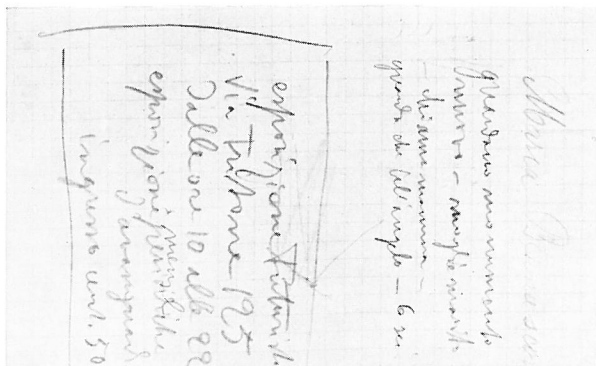


11

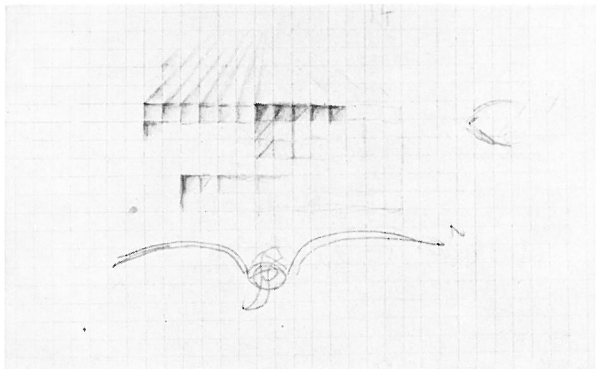


12

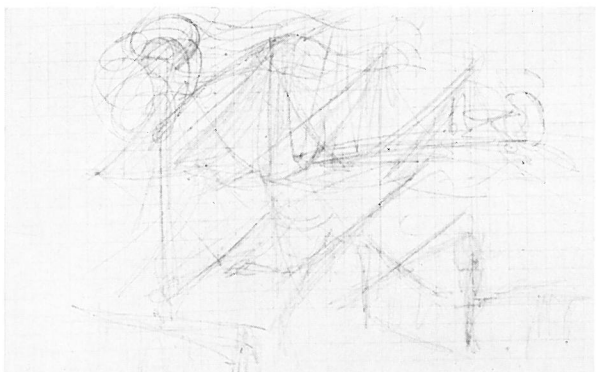
- 1° velocità assoluta
- 2° plasticità linee x velocità
- 3° spazio e atmosfera
- 4° linee indispensabili + necessità dinamica



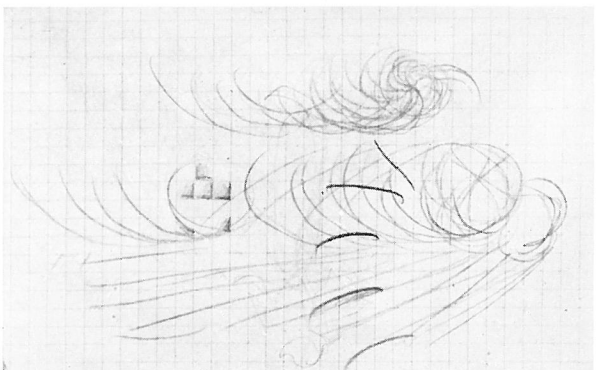
17



18

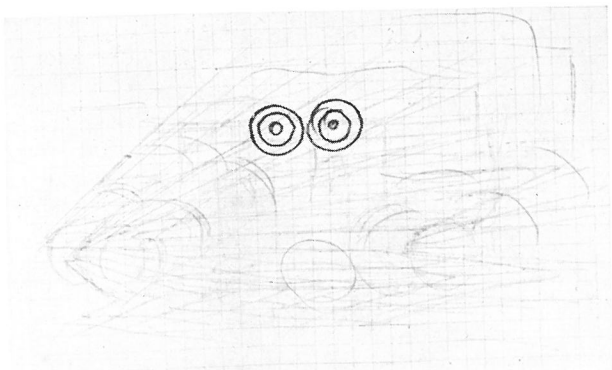


19

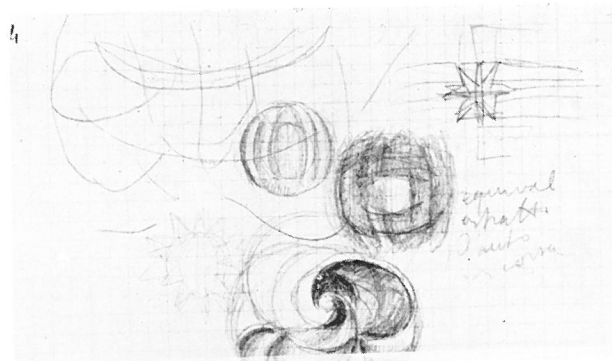


20

21



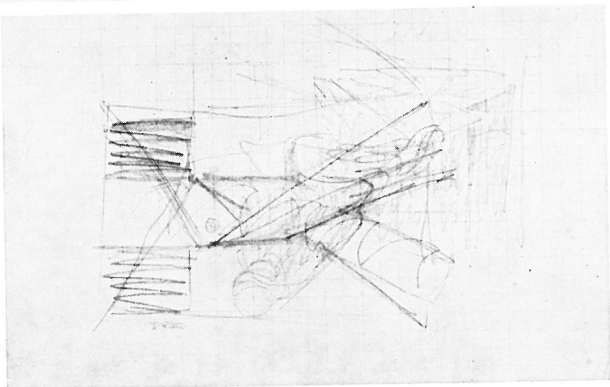
22



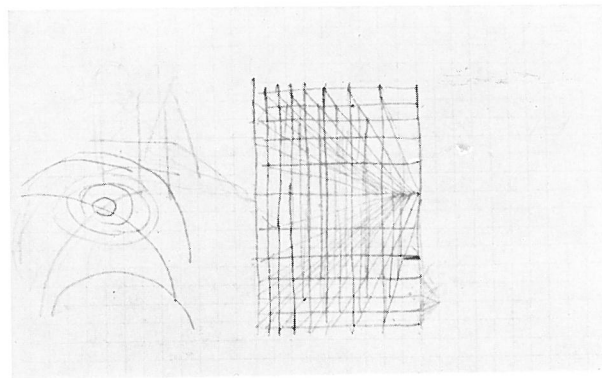
23



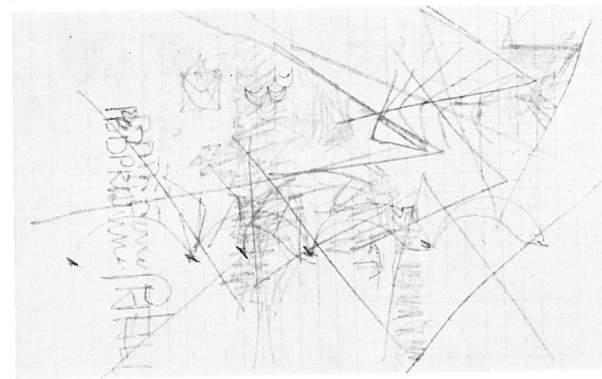
24



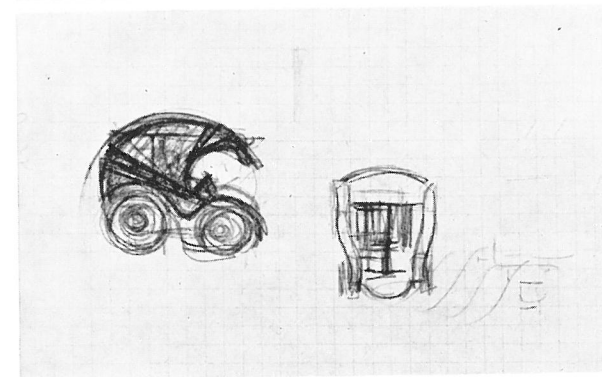
25



26



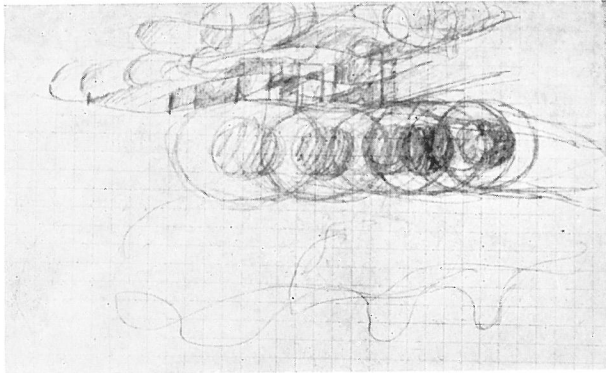
27



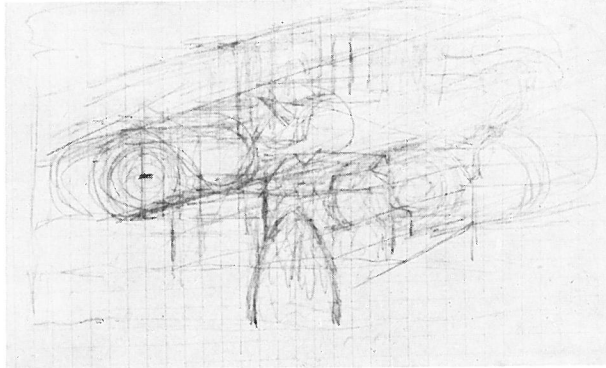
28



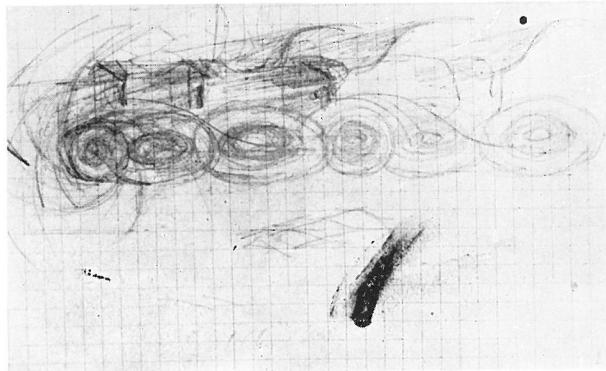
29



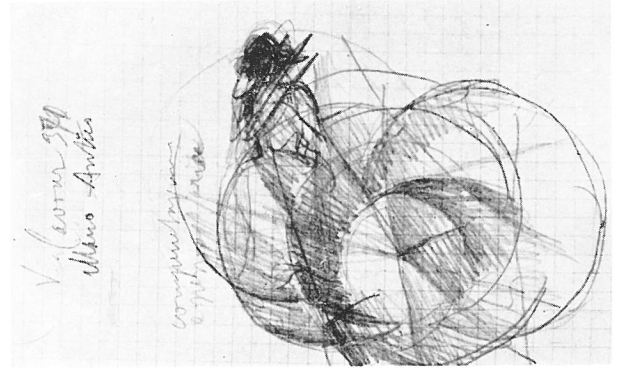
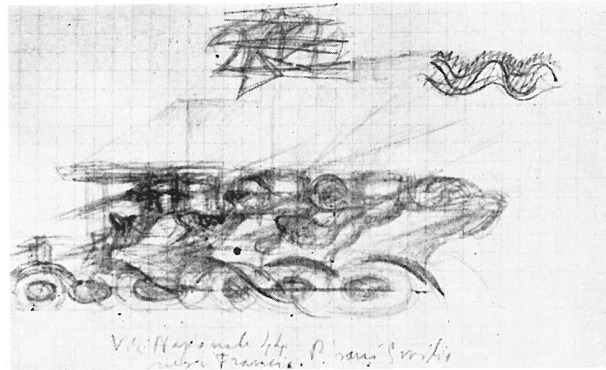
30



31



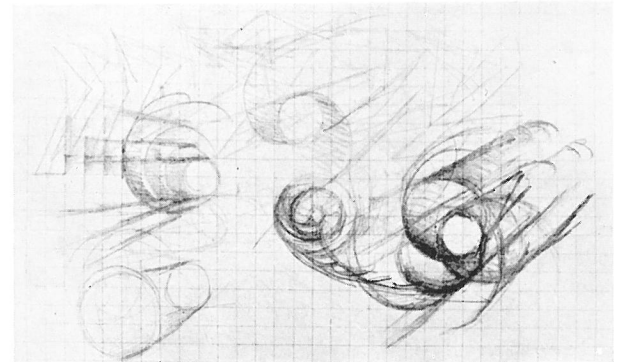
32



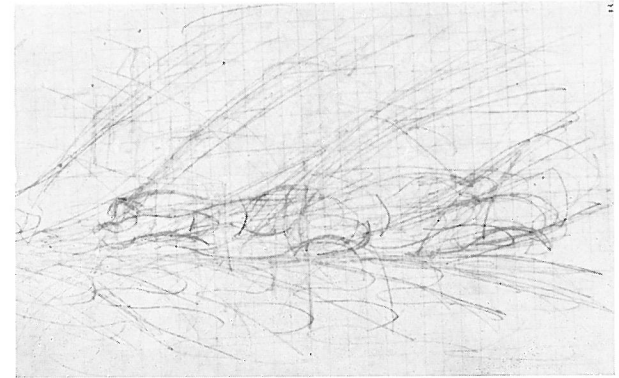
33



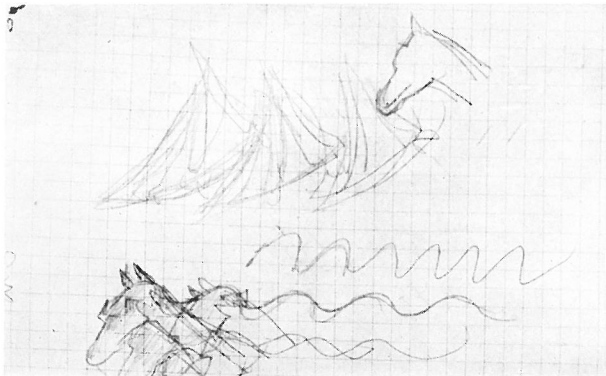
34



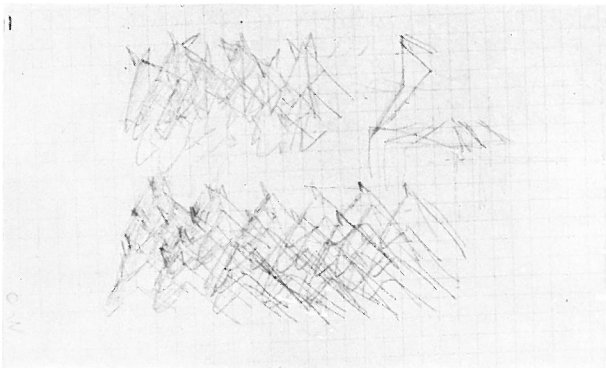
35



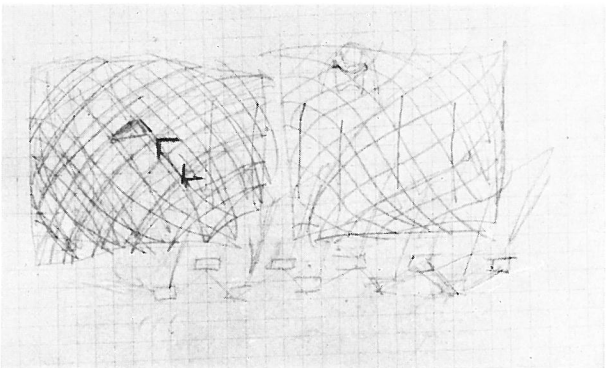
36



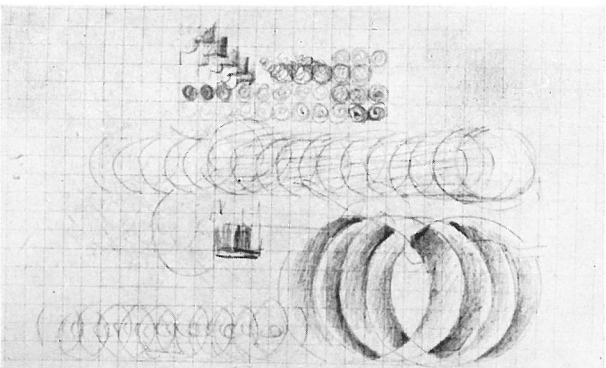
37



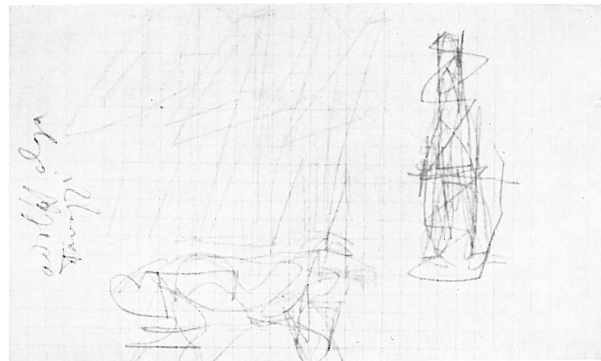
38



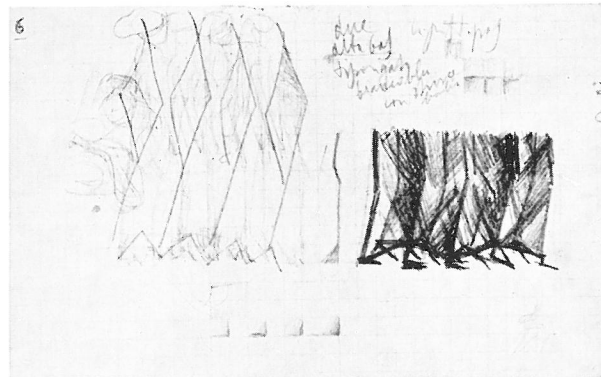
39



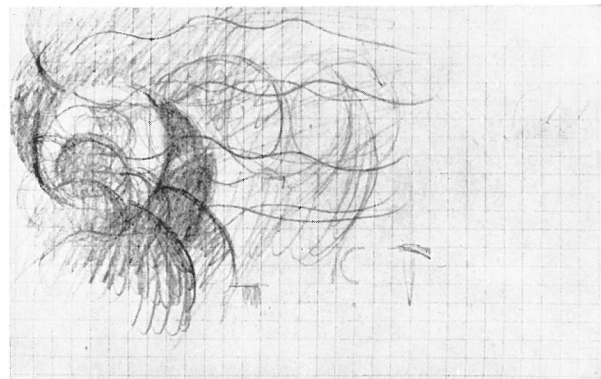
40



41



42

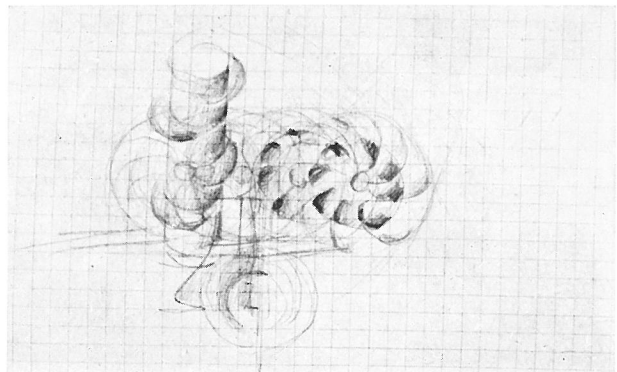


43

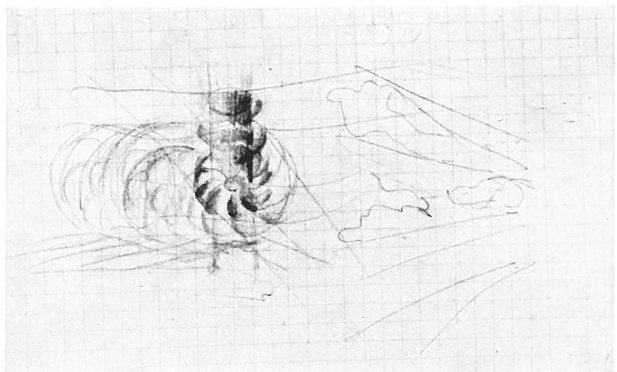


44

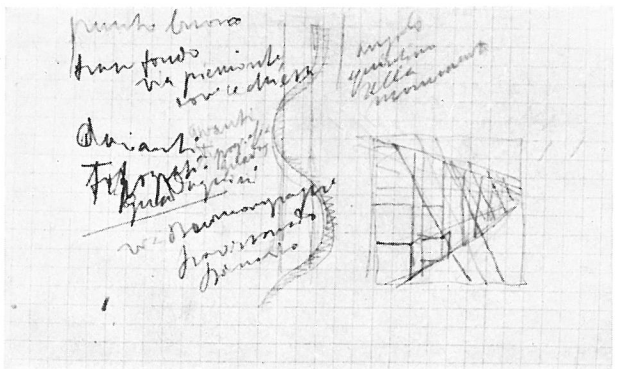
45



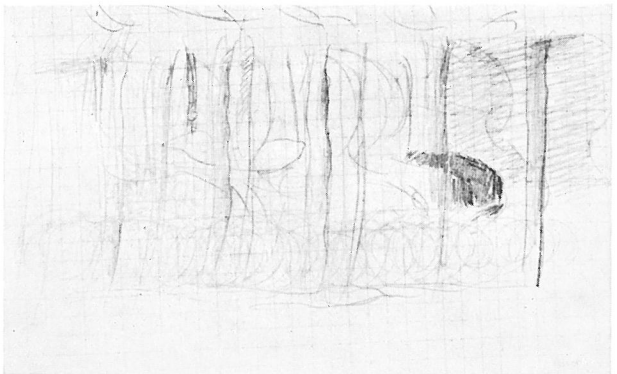
46



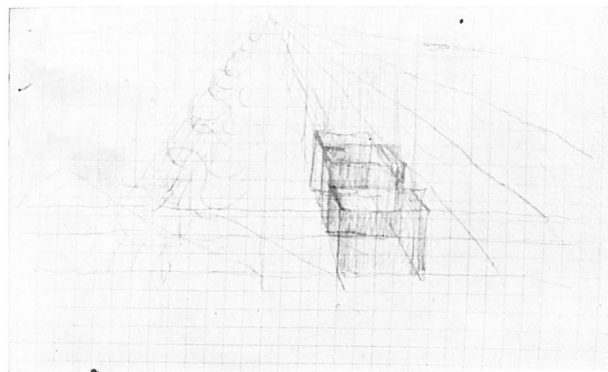
47



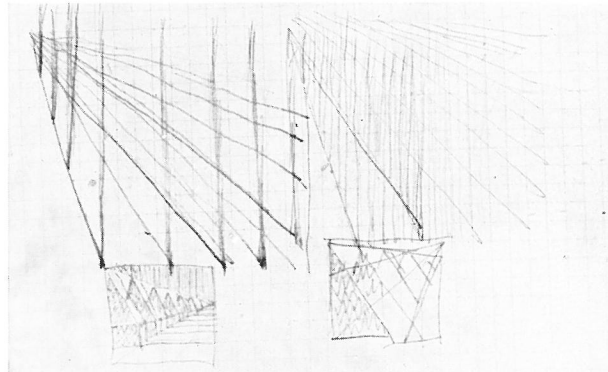
48



49



50



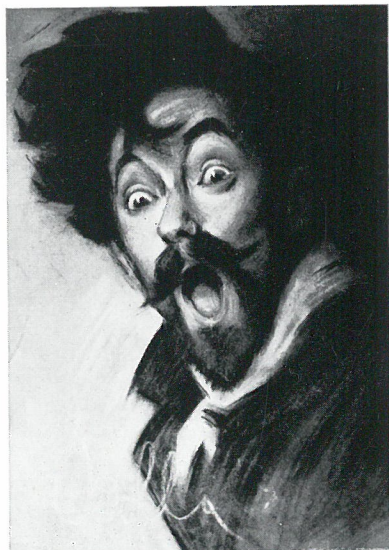
Abbreviazioni:

Archivi Divisionismo / a cura di T. Tellori Fiori, De Luca Roma 1968
Archivi Futurismo / a cura di M. Drudi Gambillo e T. Fiori, De Luca Roma 1962
Aspetti / Aspetti dell'arte a Roma, mostra all'« Ente premi », Roma 1972
Futurballa / Maurizio Fagiolo, Futurballa, Bulzoni Roma 1970
(riedizione di 3 quaderni del 1968)
Omaggio / M. Fagiolo, Omaggio a Balla, Bulzoni Roma 1967
Pariet / Balla, mostra al Musée d'art moderne, Paris 1972
Roma / Balla, mostra alla Galleria Nazionale d'arte moderna, Roma 1971

«Esempi» del lavoro di Balla, e non una mostra personale: per troppe ragioni è diventato impossibile presentare un quadro ragionevole di una attività addirittura sconcertante per la sua poliedricità. C'è una importante opera che precede il viaggio a Parigi (1) e l'autoritratto eseguito in Francia che già denota la passione sperimentale (2). La ricerca sui ritmi organici è esemplificata da un pezzo dei primi anni del secolo (3) e da un quadro su Villa Borghese (6); la ricerca analitica dei valori di un socialismo umanitario appare in un capolavoro del 1903 (4), ed è affiancata da riprese sul tema della «città che sale» (5). Il ritratto è un'altro aspetto del lavoro nel primo decennio: è volta a volta «à la mode» (8) o sperimentale nel senso della ricerca della psicologia dinamica (7). La rottura col «fu Balla» è segnata dalle ricerche del 1912 dell'analisi del movimento (9) mentre la scomposizione della luce appare cristallina nelle «compenetrazioni iridescenti» (10) (11). Poi viene la sintesi del dinamismo dell'automobile (12) mentre emergono poco a poco gli «equivalenti astratti»: della velocità (13) (14), del rumore (15), della struttura spaziale (16), della compenetrazione con il paesaggio (17). Poi, la verifica nello spazio celeste col il «Mercurio» (18) e il ritmo acceso dei quadri interventisti (21). Vengono le ricerche propriamente astratte (19) (20), sempre più schematizzate (22) (23). Inizia la «ricostruzione futurista dell'universo», la modificazione dell'ambiente della vita: progetti per paraventi (24) paralumi (25) stoffe (26) (28) piatti (27). Fino agli arazzi (29) (30) che non sono neo-futuristi, ma piuttosto in chiave spiritosamente «art déco». Mancano quadri dell'ultimo periodo data la difficile reperibilità di opere, e non per affermare una pretesa chiusura precoce dell'attività di uno dei grandi pittori del nostro tempo.



1 *Luci di marzo, 1897*
olio su tela, cm. 101 x 159
Roma, coll. Danza
Archivi Futurismo n. 3 / Futurballa I p. 38



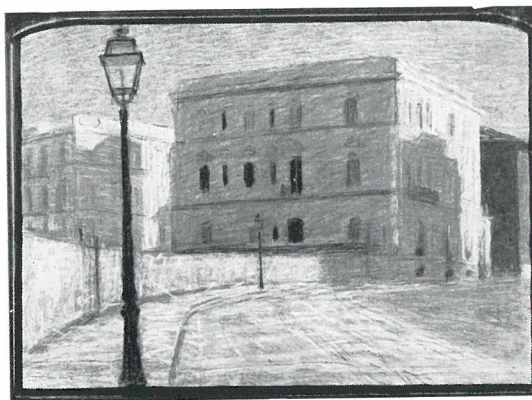
2 *Autosmorfia, 1900*
pastello, cm. 48 x 34
Roma, coll. Bonaventuri
Futurballa IV p. IV



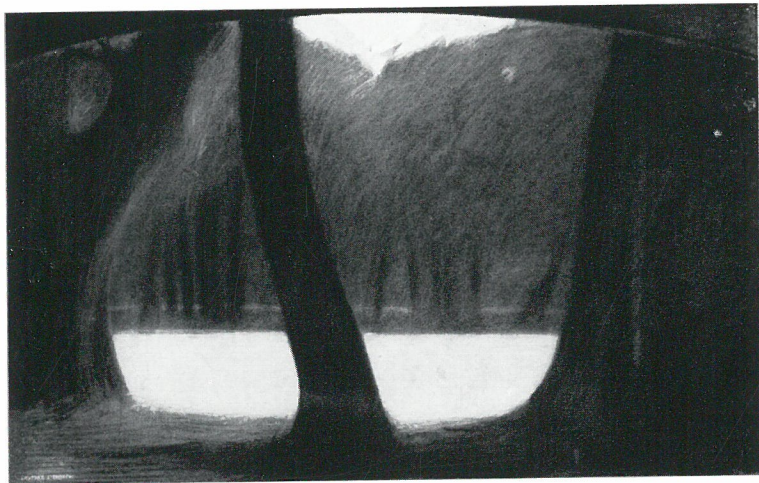
3 *Alberi della campagna romana, c. 1900*
carboncino su carta, cm. 26 x 25
Roma, coll. priv.
Futurballa I tav. 1 / Aspetti n. 256



4 *La piella nuova*, 1903
pastello e carboncino su cartone, cm. 172 x 112
Roma, coll. Chiochini
Futurballa I p. 24 / Archivi Divisionismo n. 1730



5 *Via Po, c. 1904*
pastello su carta, cm. 51 x 70
Torino, coll. privata
Futurballa I p. 7, 42 / Archivi Divisionismo n. 98



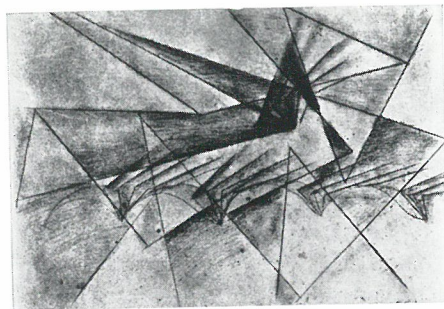
6 *Cantano i tronchi*, 1906
pastello su carta, cm. 50 x 100
(Cornice originale. Nel retro: veduta abbozzata di piazza del Popolo, inedita).
Roma, coll. Mastroianni
Omaggio p. 37 / Futurballa I, p. 25 / Archivi Divisionismo n. 1772



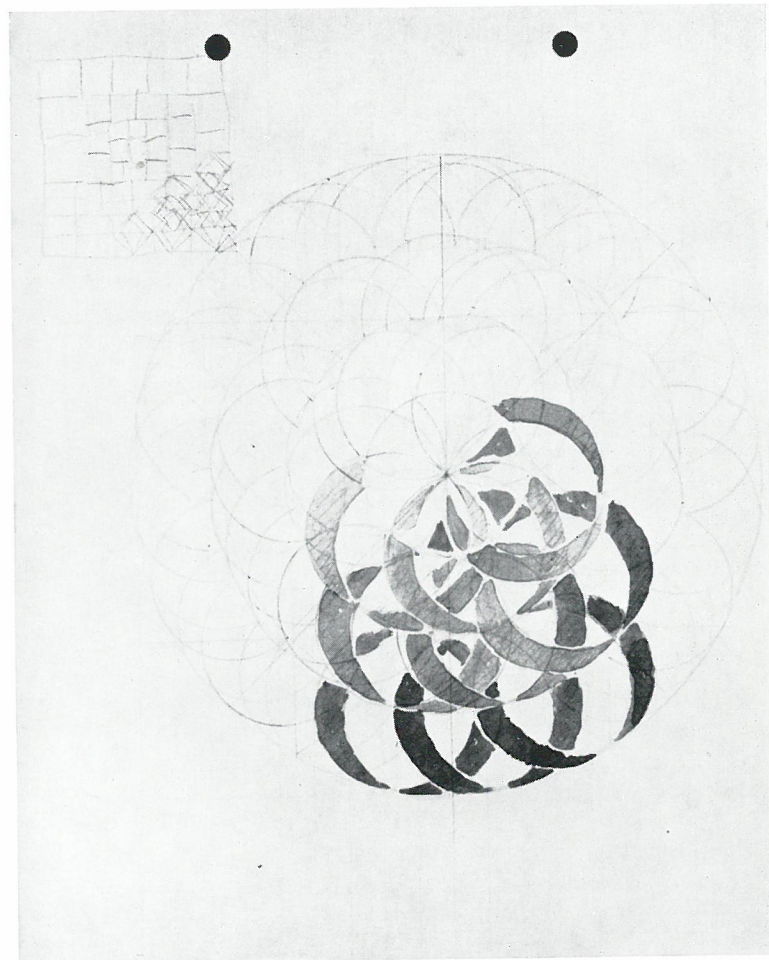
7 *Ritratto di Duilio Cambellotti, 1906*
 pastello e biacca su carta, cm. 43,5 x 62
 Roma, coll. priv.
 Torino n. 18 / Futurballa I p. 20-21 / Roma n. 19 / Aspetti n. 274



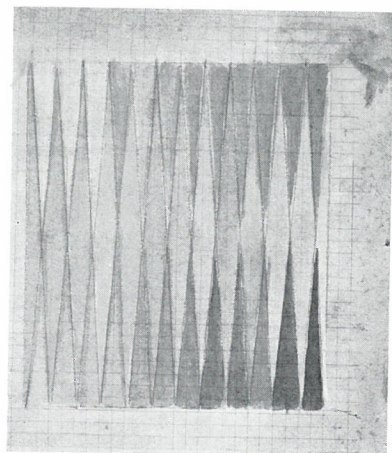
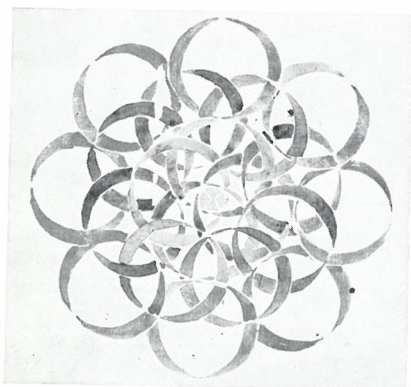
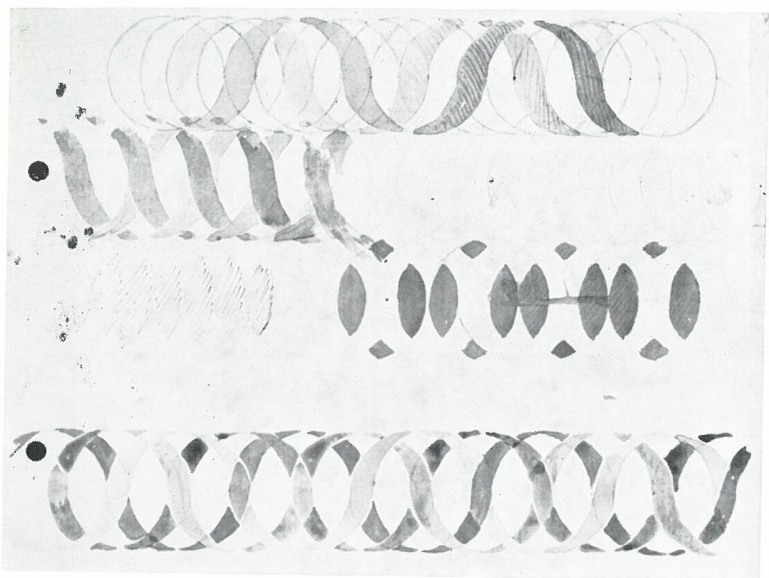
8 *Ritratto di Maria Cambellotti, c. 1906*
 olio su tela, cm. 57 x 47
 Roma, coll. priv.
 Futurballa I p. 44-45 / Archivi Divisionismo n. 1758



9 *Studio per bambina che corre sul balcone, 1912*
 matita su carta, cm. 30 x 44
 Torino, coll. privata
 Archivi Futurismo n. 36 b / Torino n. 53

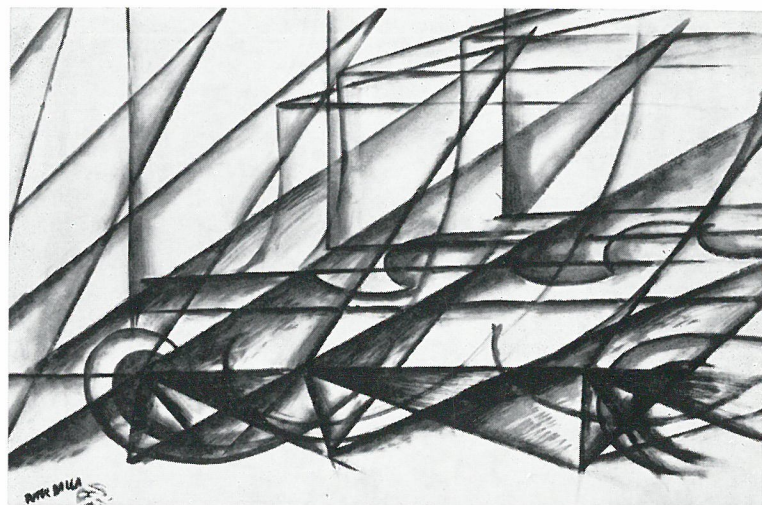


10 *Sei studi per compenetrazioni iridescenti, 1912/1913*
 Torino, coll. Forchino
 a) 4 fogli dal taccuino di Dusseldorf, 1912
 Archivi Futurismo n. 50 cit. / Futurballa II n. 8, 9, 13, 14; IV p. 11 /
 Dorazio n. 78
 b) 2 fogli con altri studi, c. 1913
 Archivi Futurismo n. 50 cit. / Futurballa II n. 57-58; IV p. 11

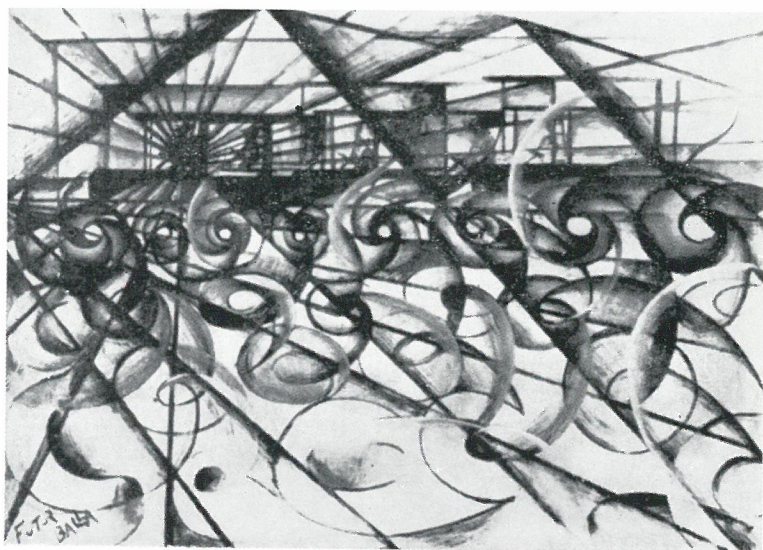


11 *Compenetrazione iridescente*, 1913
acquarello su carta, cm. 15 x 13
Roma, coll. Topazia Alliata
Futurballa II p. 41

(sul retro: «Caro Colla, Dorazio mi ha portato una rivista con il tuo importante articolo sul Futurismo. Ti ringrazio delle tue espressioni di sincera competenza e di buona e onesta volontà. Molti cari saluti, tuo Balla. 16 maggio 1953»).



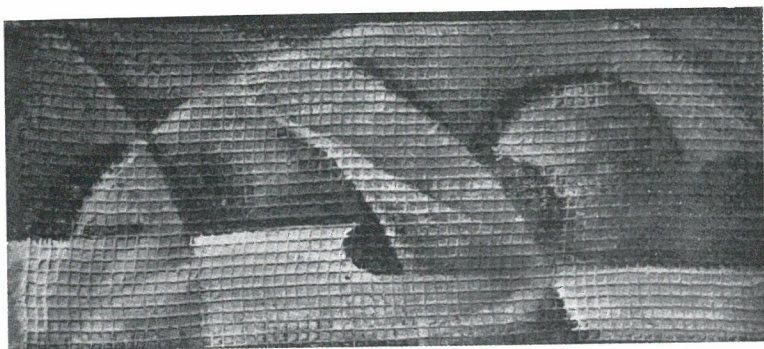
12 *Automobile in corsa*, 1913
vernice su carta, cm. 49 x 77
Torino, coll. privata
Archivi Futurismo n. 54



12 bis *Automobile in corsa*, 1913
vernice su carta, cm. 73 x 104
coll. priv., Roma
Archivi Futurismo n. 81

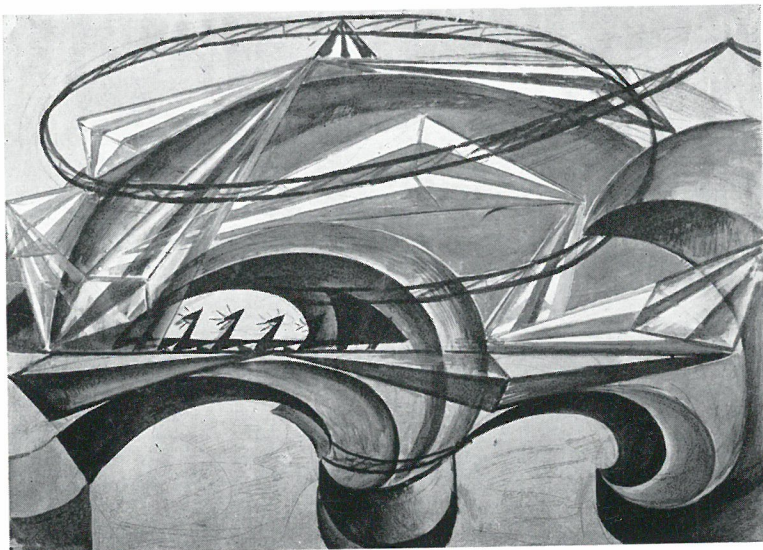
13

Linea di velocità, 1913
matita su carta, cm. 53 x 65
Torino, coll. privata



14 *Linea di velocità astratta, c. 1914*
olio su tavola a rete, cm. 12,5 x 29
Archivi Futurismo n. 140
Roma, coll. priv.

15 *Forma rumore, 1914*
vernice su carta dorata, cm. 34,5 x 37
Archivi Futurismo n. 122 / Torino n. 77



16 *Ponte della velocità, 1913-14*
tempera su carta, cm. 68 x 96
Roma, coll. privata
« Cahiers d'art » 1950 / Futurballa II p. 48



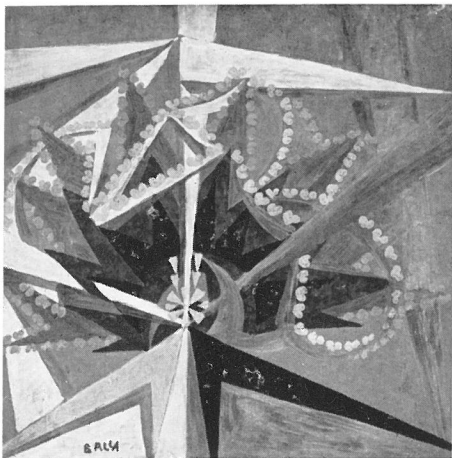
17 *Linee di velocità + paesaggio, c. 1915*
collage, cm. 32 x 59
Roma, coll. privata
Archivi futurismo n. 277 / Torino n. 173 (datato c. '18)



18 *Mercurio che passa davanti al sole, 1914*
tempera su carta, cm. 45 x 34
Milano, coll. privata
Archivi Futurismo n. 150 / Torino n. 110



19 *Studio di paesaggio astratto, 1915*
olio e t.m. su cartone, cm. 35 x 49
Torino, coll. privata



- 20 *Fiori + spazio*, c. 1914
olio su carta, cm. 48 x 34
Torino, coll. privata
Archivi Futurismo n. 124 / Torino n. 119



- 21 *La guerra*, 1916
olio e collage su cartone, cm. 66 x 94
coll. Banco di Roma
Futurballa IV p. XXX

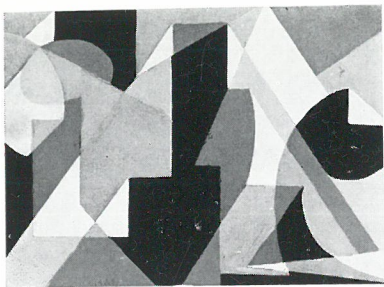
- 25 *Studio per paralume*, c. 1918
acquarello su carta, cm. 58 x 48
Torino, coll. Gribaudo
Roma n. 024 / Parigi n. 013



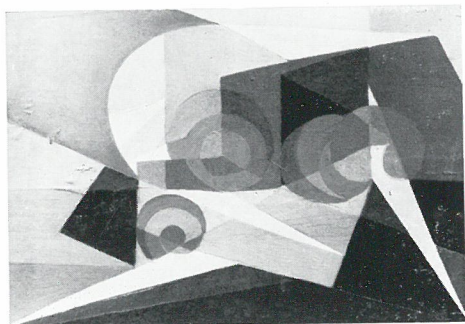
- 26 *Motivi decorativi per stoffe, scialli, ecc.*, 1917
acquarello su carta, cm. 56 x 38
Roma, coll. priv.
- 27 *2 studi decorativi circolari*, c. 1918-1920
collage e tempera su carta, cm. 28 Ø e cm. 22 Ø
Roma, coll. Marcucci



- 28 *Tre motivi decorativi, con stilizzazioni floreali*, c. 1920
tempera su carta, cm. 98 x 75
Torino, coll. priv.



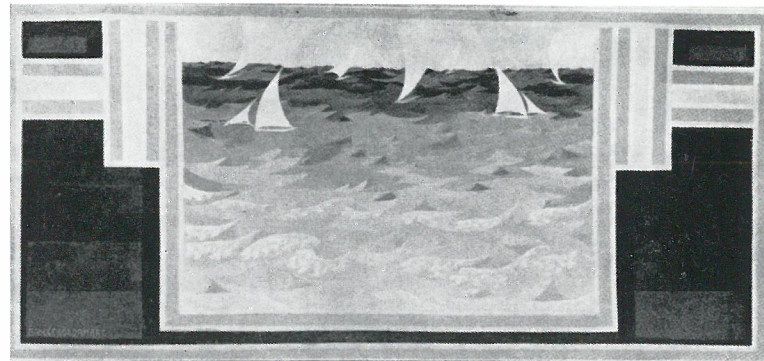
22 *Forze spaziali*, c. 1920
olio e tecnica mista su faesite, cm. 21,5 x 30
Roma, coll. privata



23 *Circolpiani*, c. 1920
olio su tavola, cm. 21 x 30
Roma, coll. Pieraccini
Parigi n. 018



24 *Studio per un paravento*, c. 1916
tempera su carta, cm. 36,5 x 24,5
Roma, coll. arch. Saverio Busiri Vici
Futurballa III fig. 129 / Roma n. 025 / Parigi n. 014



29 *Ballucecolormare*, c. 1920
olio su tela, cm. 95 x 211
Milano, coll. privata
Parigi n. 40



30 *Studio per l'arazzo dei pappagalli* (1925)
olio su tela, cm. 82 x 99
Roma, coll. Dalla Chiesa

FONDAZIONE CENTRO
CONSERVAZIONE E RESTAURO
"LA VENARIA REALE"
BIBLIOTECA

INV. N° 13249