

Da: *Volti nella folla. Immagini della vita moderna da Manet a oggi*, a cura di I. Blazwick, C. Christov-Bakargiev, catalogo della mostra (Londra, Whitechapel Gallery, 3 dicembre 2004 - 6 marzo 2005; Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 6 aprile - 10 luglio 2005), Skira, Milano 2004, pp. 37-39.

## ***Canteremo le grandi folle***

**Ester Coen**

"Noi lavoriamo cantando."<sup>1</sup> Una proposizione semplice, senza solennità, perfino banale se non venisse da un artista, radicale nelle intenzioni, che ha contribuito a scrivere, insieme agli altri futuristi, il primo capitolo della storia del Modernismo. Nella coralità del proposito enunciato da Umberto Boccioni in maniera decisa, come decise d'altra parte sono tutte le affermazioni teoriche del gruppo, oltre al grande senso di appartenenza ideologica e all'annullamento di una volontà individuale in nome di un fine comune, appare chiara la nuova dimensione dell'azione collettiva. Segno, allo stesso tempo, di una maniera totalmente diversa di riflettere sulla funzione dell'artista e del desiderio di inventare parametri nuovi sulla scia delle innumerevoli esperienze e ricerche percorse già nell'epoca precedente. Mutamento della visione, trasformazione dei modelli classici della rappresentazione, insieme a pratiche e tecniche diverse avevano spostato lo sguardo dell'artista e dello spettatore in una direzione che avrebbe preso una svolta esplosiva agli inizi del XX secolo. Non più lo sguardo puntato sul mondo esterno, a delimitare la cornice nella quale condurre e guidare il campo di osservazione, comprimendo e raffreddando in un frammento isolato l'oggetto della figurazione. Guardare, invece, la realtà con un occhio soggettivo dilatando le sensazioni in una parossistica risonanza con l'esterno, fino a spezzare la stessa barriera fisica dell'opera. Orientare lo sguardo estendendo i punti di vista secondo una traiettoria diretta: questa la maniera dei futuristi di ricomporre i frammenti di un mondo vibrante i cui principi e le cui regole erano state frantumate, sparse negli infiniti rivoli di una coscienza moltiplicata. È la percezione dell'energia, deflagrata nell'essere stesso del soggetto che, come una scossa ininterrotta, si ripercuote all'esterno, assorbendo, a sua volta, i flussi di tutte le cose dell'universo.

La storia è andata avanti con una rapidità sorprendente e le nuove politiche hanno prodotto un fenomeno moderno, un fenomeno sconosciuto sotto quel segno così contemporaneo: è l'impressione del numero che procede e avanza. È l'idea di una massa amorfa, anonima, che si profila, un numero in cui gli individui si annullano e si perdono, letteralmente. Ma quella folla, per Boccioni e i futuristi, ha ancora l'identità di un insieme socialmente omogeneo; al principio è una folla composta di lavoratori, di gente umile, di individui stretti ancora in una tensione fortemente romantica e sentimentale, accomunati da uno stesso, grandissimo, ideale nella titanica lotta contro il progresso cieco e tirannico. È questo il tema del lavoro che Boccioni immagina come un grande affresco della vita contemporanea, come un trittico sospeso in un racconto simbolico di tre momenti, di tre passaggi paradigmatici che cadenzano quella realtà umile, naturale, nei confronti della quale ancora nutre uno slancio immediato, quasi empatico (*Stati d'animo*, 1911). Dapprima Milano e le sue periferie: il fascino di quelle immagini legato alla dimensione di un impellente desiderio di giustizia sociale, alla perdita di una misura antica, mitica. L'accento è ancora naturalistico, quasi una retorica stilistica dove il Divisionismo, esaltato dallo sfavillio dei cromatismi accesi, smarrisce

l'insegnamento de *Il quarto stato* (1901) di Pellizza da Volpedo per perdersi nuovamente nella tentazione del quadro, di atmosfere che sfumano e degradano di tono. L'occhio segue ancora la traiettoria di un percorso che si spinge all'interno della rappresentazione, catturato e trattenuto in un dettaglio che si innalza a soggetto; la descrizione si impone sull'idea, isolando la scena nella sua fisicità. Ma è una fisicità che sta smarrendo la sensibilità corporea, così come il mondo intorno è smaterializzato e minato nelle sue certezze.

Come uscire allora dal soggetto classico, dalla grande tradizione, come tradurre nel linguaggio della pittura la complessità della vita moderna con tutte le sue innumerevoli sfaccettature, lo spirito del movimento vitale che si ripercuote nella coscienza stessa dell'uomo del Novecento? Boccioni lo intuisce presto: "Si può sempre concludere con un certo scetticismo su tutte le costruzioni mentali dei filosofi, ma malgrado ciò quando penso all'uomo che prendendo e partendo da alcuni elementi primi, o premesse, che sono la sua luce interiore, la sua intuizione e su questi con un orgoglio che delira, con una legge ferrea che incute terrore, tenta di costruire un sistema, un mondo, qualunque sia l'esito di quest'opera fatalmente destinata a essere fiaccata nel tempo, io ammiro, ammiro sempre...". Lo intuiscono in forma diversa gli artisti, e ancor prima i romanzieri, i letterati, i filosofi, gli scienziati nelle loro analisi e nella critica, attenti recensori della corrosione e del progressivo logoramento dei principi teorici e dell'intrinseco valore delle dottrine umane. E nella coscienza della sua singolarità, l'individuo scopre strutture sociali differenti e più complesse, si sforza di emergere da quella marea indeterminata di impulsi che la psicologia, ormai diventata scienza, assegna alla sfera dell'inconscio; cerca ancora di non lasciarsi travolgere e annullare dall'umana massa indifferenziata che si muove nelle strade delle grandi capitali. Massa intesa come metafora dell'indistinto, immagine di un continuo variare, soglia aperta sulle profondità dell'ignoto. Le nuove "città tentacolari" diventano origine e spunto di visioni apocalittiche, sepolcro di mondi antichi in cui solo un malinconico inno di nostalgia può far da contrappunto a quel sentimento inesorabilmente perduto, vivificandone il ricordo. Oppure tentativo disperato di rappresentare quel mondo e quella perdita attraverso immagini di denuncia, specchio sfaccettato di infinite sofferenze. Sono questi gli angeli ribelli di James Ensor o i suoi "passanti sgranocchiati"<sup>2</sup>, attori e spettatori insieme della rovinosa condizione di una società in decadenza, inabissatasi negli infimi vizi di una carnalità dalle pennellate pastose e veloci, che mettono in scena una sorta di danza macabra dove i volti si intrecciano alle membra in un pullulante groviglio di segni. Non così le facce di Edvard Munch, viste invece come maschere grottesche su corpi anonimi, informi, snaturati dal ripercuotersi delle onde sonore di un luogo che, attraverso le note esasperate dei suoi colori, acuisce la pungente percezione di angoscia e di dolore.

A cavallo tra due grandi secoli, testimoni di spettacolari evoluzioni e cambiamenti, i motivi più evocati nel paesaggio culturale rispecchiano la disgregazione della coscienza nel segno della moltitudine e del suo contrario. Ma, in tutti i sensi, opposizione o partecipazione alla realtà sono espressioni di clamorose rinunce o, all'inverso, di risoluti tentativi di impossessarsi dell'esperienza, di coglierne il senso più profondo. È l'indagine a esser posta in primo piano, sia nello scivolare dell'occhio sulle cose esteriori sia nell'inoltrarsi dello sguardo all'interno dei diversi strati della realtà. Con brusca chiarezza si interromperà il flusso narrativo - per poi prendere un ritmo e un passo diversi nelle pagine di James Joyce o di Marcel Proust -, il fluire continuo, dove l'avanzare delle sommosse nelle strade di Parigi viene visto con emozionata partecipazione da Emile Zola, dove l'anonimo uomo della folla è pedinato con agghiacciante e macabro interesse da Edgar Allan Poe o il *flâneur* solitario fa la sua comparsa nell'umana marea della metropoli spiata e sorvegliata da un grande occhio. Charles Baudelaire scrive "Per l'osservatore appassionato, è una gioia senza limiti

prendere dimora nel numero, nell'ondeggiante, nel movimento, nel fuggitivo e nell'infinito. [...] L'osservatore è un *principe* che gode ovunque dell'incognito. [...] Così l'innamorato della vita universale entra nella folla come in un'immensa centrale di elettricità. Lo si può paragonare a uno specchio immenso quanto la folla; a un caleidoscopio provvisto di coscienza, che, a ogni movimento, raffigura la vita molteplice e la grazia mutevole di tutti gli elementi della vita. È un *io* insaziabile del *non-io*, il quale, a ogni istante, lo rende e lo esprime in immagini più vive della vita stessa, sempre instabile e fuggitiva"<sup>3</sup>.

Laddove la differenza si misura nell'assoluta impossibilità di amalgamare entità così separate e lontane tra loro. Uno specchio che capta e rimanda immagini pronte a dissolversi con una fuggevolezza simile alla transitorietà delle sensazioni, che i pittori impressionisti cercheranno con straordinaria eleganza di fermare sull'esile trama della tela. Ma nella velocissima battuta di arresto del procedimento narrativo, fortemente marcata dalle ricerche moderniste, si può leggere uno dei segni più evidenti dello spostamento dello sguardo nei confronti del lettore o dell'osservatore esterno alla scena. Non è più lo sguardo transitorio del poeta ma neanche lo sguardo immobile dell'obiettivo fotografico. E non è la freddezza insensibile della macchina che registra dati e fenomeni strettamente legati al sottile strato epidermico delle cose, giocando su ambigui attraversamenti di spazi e intervalli. Non necessariamente la profondità di campo indica un'intensificazione dello sguardo; l'asimmetria si genera nella diversità dei gradi di conoscenza che passano tra il guardare e il vedere. E all'impersonale prospettiva di una visione scivolante e strisciante, l'occhio visionario dell'artista contrappone un'analitica incursione nei territori dell'invisibile. Non più la rappresentazione del numero e della quantità, dove l'indistinto unisce e mescola i sentimenti in un'unica massa informe, pur se modellata sulla passione di un sentimento politico, ma l'immagine di un singolo che affiora accecato e abbagliato da una luce che ne scompone i tratti fisionomici. Ancora con mezzi tradizionali e classici della pittura - colori, linee, traiettorie -, all'inizio del secolo scorso, l'artista si misura con coscienza e occhio dilatati verso sfere che si spingono ben oltre i confini della realtà visibile. Scomposizione della forma e frazionamento della visione si muovono in stretta simmetria con il disperdersi del senso di unità che lo sviluppo delle scienze esatte, oltre che di quelle filosofiche, ha sottoposto a dura verifica. Come registrare quella mobilità, quello scorrere di impressioni, quel pullulare di organismi viventi, nebulizzati dalle sostanze stesse che compongono la materia dell'universo? E come non perdere allo stesso tempo la presa su quello che ancora rimane di una umanità ridotta in frantumi, sbriciolata, annientata nella sua identità?

"Verrà un tempo in cui il quadro non basterà più. La sua immobilità sarà un arcaismo col movimento vertiginoso della vita umana. L'occhio dell'uomo percepirà i colori come sentimenti in sé. I colori moltiplicati non avranno bisogno di forme per essere compresi e le opere pittoriche saranno vortuose composizioni musicali di enormi gas colorati, che sulla scena di un libero orizzonte commoveranno ed elettrizzeranno l'anima complessa d'una folla che non possiamo ancora concepire." Così Boccioni con un anticipo sorprendente rispetto ai suoi tempi, singolare e affascinante predizione intorno alla prassi e ai modi di un progredire e di un mutare delle forme visive, prefigura lo scenario della sua pittura degli stati d'animo. Ma prima di rappresentare la folla alla partenza del treno, assiepata e stretta nell'ultimo abbraccio degli addii, una folla serrata nel gesto che racchiude il significato di tutta l'emozione che si scioglie nelle scie ondegianti di colori fondi, l'artista dipinge un volto minaccioso e inquietante, quello dell'*Idolo Moderno* (1911). È un volto femminile, spettrale, disgregato e scisso nelle sue componenti cromatiche primarie; è l'apparizione di un fantasma della modernità, che, al contatto dei raggi luminosi, rifratti nella

direzione delle linee di forza che si sprigionano dalla sua stessa persona, deflagra con violenza. L'ultimo convulso appiglio, l'ultimo contatto fisico che si accende allo sguardo del pittore, prima di unirsi al corale speranzoso richiamo del manifesto: "Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne"<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Le citazioni da Boccioni sono tratte da U. Boccioni, *Pittura e scultura futuriste*, Edizioni di Poesia, Milano 1914, e da una lettera a Nino Barbantini del maggio 1911, ora in *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Zeno Birolli, Feltrinelli, Milano 1971. Il brano dalla conferenza "La pittura futurista", tenuta al circolo artistico di Roma nel 1911 è ripubblicato in *Altri inediti e apparati critici*, a cura di Zeno Birolli, Feltrinelli, Milano 1972.

<sup>2</sup> La formula "passanti sgranocchiati" è ripresa da J. Ensor, *Mes écrits ou les suffisances matamoresques*, a cura di Hugo Martin, Labor, Tournai, 1999.

<sup>3</sup> Il passo di Baudelaire sull'artista "uomo delle folle" è citato da *Il pittore della vita moderna*, 1863, ora in C. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino 1981.

<sup>4</sup> *Il Manifesto* (1909) di Filippo Tommaso Marinetti è dato nell'ed. L. De Maria, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano 1968.