

ARTYPE

aperture sul contemporaneo



Antongiulio Vergine

I pionieri del Futurismo in America

Athos Casarini e Joseph Stella



ARTYPE | aperture sul contemporaneo

collana diretta da Silvia Grandi

volume quattordici

ARTYPE | aperture sul contemporaneo

collana diretta da Silvia Grandi

Comitato scientifico

Pierpaolo Antonello (University of Cambridge), Elisa Baldini (Università di Bologna), Renato Barilli (Università di Bologna), Guido Bartorelli (Università degli Studi di Padova), Lucia Corrain (Università di Bologna), Sandra Costa (Università di Bologna), Pasquale Fameli (Università di Bologna), Paolo Granata (University of Toronto), Silvia Grandi (Università di Bologna), Claudio Marra (Università di Bologna), Anna Rosellini (Università di Bologna), Gian Luca Tusini (Università di Bologna), Giuseppe Virelli (Università di Bologna)

Politiche editoriali

Referaggio double blind



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>
2021

ARTYPE | Aperture sul contemporaneo
collana AMS Acta Alma DL diretta da Silvia Grandi
volume quattordici
2021
ISBN 9788854970700
ISSN 2465-2369

I pionieri del Futurismo in America: Athos Casarini e Joseph Stella
Antongiulio Vergine

Dipartimento delle Arti - visive, performative, mediali
Via Barberia, 4, 40121 Bologna

Il presente volume è stato realizzato a scopo didattico. L'editore si dichiara disponibile ad assolvere eventuali obblighi nei confronti degli aventi diritto per l'utilizzo delle immagini riportate nel volume.

In copertina: Athos Casarini, *Vampire*, 1913-14 (particolare).

Indice

Percezione e ricezione del Futurismo	5
Milano Futurista – New York futuristica	12
Europa-America: un ponte sull'Atlantico	25
Il Futurismo e i primi modernisti americani	42
L' <i>Armory Show</i> di New York del 1913 e la <i>Panama-Pacific International Exposition</i> di San Francisco del 1915	50
I pionieri del Futurismo in America	85
Athos Casarini: un bolognese a New York	85
Joseph Stella: un futurista a stelle e strisce	105
Bibliografia	133
Sitografia	146

Percezione e ricezione del Futurismo

*La Conquête des Étoiles*¹ – “La Conquista delle Stelle” – è un titolo che, per forza evocativa, potrebbe perfettamente addirsi ad un’opera dal sapore futurista. Anche i contenuti confermerebbero tale impressione: narra, infatti, di una lotta epica tra le potenze del mare e quelle del cielo. In effetti, si tratta del titolo di un poema in versi liberi composto da colui che risulterà essere proprio il fondatore del Futurismo: Filippo Tommaso Marinetti.

Scritta in francese, l’opera, pubblicata a Parigi nel 1902, costituì la sua prima importante impresa letteraria, grazie alla quale Marinetti inizierà a godere di una certa notorietà presso la cerchia dei poeti simbolisti, italiani e d’oltralpe. Difatti, l’impianto stilistico dell’opera marinettiana degli esordi affondava le proprie radici proprio nel Decadentismo e Simbolismo di autori come Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé, determinanti anche per giungere all’elaborazione dell’ideologia futurista in chiave letteraria².

Nonostante le basi simboliste sulle quali venne impostato, però, *La Conquête des Étoiles* già racchiudeva in sé alcuni tratti del temperamento forte e creativo che avrebbe contraddistinto Marinetti e il Futurismo stesso. Ad accorgersene fu, ad esempio, Mario Dessy, direttore della rivista «Poesia» nel 1919-1920 – la stessa testata fondata da Marinetti tre anni dopo la pubblicazione del poema, nel 1905, con la collaborazione di Sem Benelli e Vitaliano Ponti – il quale, sottolineandone l’energia e l’originalità, scriveva:

In questo poema vi sono i segni precisi del cammino che dovrà compiere l'arte di Marinetti, vi sono segnate, sia pure debolmente, la linea e la forma del suo futuro sviluppo.

Chi, conoscendone tutta l'opera, rileggesse questo primo suo poema, non potrebbe fare a meno di osservare come certi scatti lirici, come certe ricerche di sintesi, come certi sforzi di costruzione, come certi contorcimenti di forma, come certi blocchi di forza grezza, rispondano agli atteggiamenti che più e meglio caratterizzano oggi la sua arte e ne siano, in certo qual modo i primi rudimenti [...]³.

Del resto, sarà sempre Marinetti, questa volta in occasione della stesura del *Manifesto del Futurismo*, a rivolgersi nuovamente alle stelle, rimarcando le ambizioni del proprio movimento: "Rititi sulla cima del mondo, noi scagliamo una volta ancora, la nostra sfida alle stelle!"⁴.

Con *La Conquête des Étoiles* Filippo Tommaso Marinetti conquistò non solo la capitale francese, ma anche il capoluogo milanese, nel quale si era trasferito già da qualche anno. Giunto da Alessandria d'Egitto insieme alla famiglia, nel 1898 Marinetti iniziò a collaborare con la sede milanese de «L'Anthologie Revue», per poi, una volta acquisita una certa popolarità, pubblicare i suoi scritti su importanti riviste francesi come «La Plume», «La Vogue» e «Mercure de France». Convinto sostenitore della poetica simbolista, negli stessi anni Marinetti organizzò numerose conferenze autofinanziate in giro per l'Italia al fine di far conoscere le opere dei suoi scrittori preferiti, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé e Arthur Rimbaud.

Due anni dopo l'uscita de *La Conquête des Étoiles*, Marinetti pubblicò un altro poema dal gusto ancor più futurista: *Destruction*⁵. Questa volta gli ingredienti vi erano quasi tutti: attraverso la descrizione di un viaggio immaginario che conduce il poeta oltre i confini della realtà, forti risultano le allusioni ai temi della tecnologia e della velocità – non a caso lo scritto sarà ripubblicato nel 1911 con il sottotitolo "poema futurista"⁶ –. Fu sem-

pre Mario Dessy, nel 1920, ad individuarne i caratteri anticipatori:

[...] nelle sue pagine vibra una sensibilità totalmente nuova, v'è racchiuso un prepotente bisogno di rinnovamento e un disperato desiderio d'evasione dalle solite forme e dalla solita mentalità, v'è la rivelazione d'un temperamento lirico selvaggio, bizzarro, possente, straricco di infinite possibilità e di infinite sorprese.

Il titolo stesso dell'opera racchiude una parte del programma del vasto movimento che doveva nascere in seguito dalla fantasia e dall'attività di Marinetti.⁷

Il settimo capitolo risulta, a tal proposito, particolarmente interessante e reca un titolo abbastanza eloquente, "Le Démon de la Vitesse". Come scrive Luca Somigli, qui "il veicolo è un moderno tram [...]: il poeta, accompagnato questa volta dalla sua anima, intraprende un viaggio oltre i confini terrestri e fisici dell'esistenza, e la macchina giunge a simboleggiare il potere di una sfrenata immaginazione"⁸. Il tram rappresenta, dunque, l'energia sfavillante e rumorosa del progresso tecnologico, il quale, a sua volta, viene identificato con la natura stessa: nel primo capitolo, "Invocation à le Mer Tout-Puissante", e nell'ultimo, "Invocation à le Mer Vengeresse", il mezzo attraverso cui il poeta evade è, infatti, il mare, "formidabile spada atta a fendere gli astri!"⁹.

Dalle pagine di *Destruction* emerge tutta la potenza espressiva di Marinetti: l'impeto e l'energia che lo accompagneranno nei discorsi e nelle campagne promozionali a favore del Futurismo già si rintracciano in questo lavoro, nel quale risulta evidente, inoltre, la personalità forte ed esuberante che lo contraddistinguerà anche in futuro. Oltre tutto, la scelta del tram come mezzo di trasporto per compiere i propri viaggi immaginari non è casuale, in quanto ben si ricollega agli ideali di velocità e innovazione che verranno adottati di lì a pochi anni (bisogna ricordare che tale veicolo venne introdotto a Milano soltanto

un decennio prima, nel 1893¹⁰). Infine, il bisogno di evadere dalla realtà, dall'esistenza materiale che lo circonda e che ormai percepisce come insoddisfacente, è un tema che Marinetti riprenderà e approfondirà ulteriormente. La dedica che compare nel 1911, in occasione della seconda edizione dell'opera, è alquanto indicativa: “[...] a voi, Pittori futuristi, dedico «Distruzione» [...] col quale incitai contro i Continenti, contro le Città e contro la Donna gli eserciti simbolici del Mare che dovevano poi scagliarsi alla Conquista delle Stelle!”¹¹.

Il percorso che condurrà alla nascita del Futurismo prosegue con un altro scritto, *Le Roi Bombance*¹². Pubblicato sempre a Parigi nel 1905, si tratta di un componimento teatrale suddiviso in quattro atti: ad emergere, questa volta, sono l'estrema fantasia dell'autore – il dramma satirico si svolge nel medievale regno dei “Citrulli”, popolato da personaggi i cui istinti sono dominati non dal cuore o dalla mente, ma dal proprio ventre; spinti dalla fame, dopo una serie di raggiri finiranno per mangiare il proprio re, anche se quest'ultimo verrà poi riportato in vita da “Santa Putredine” – e, soprattutto, i suoi ideali politici e sociali. Nella versione del 1910, Marinetti, infatti, dedicherà il proprio lavoro “Ai Grandi Cuochi Della Felicità Universale: Filippo Turati, Enrico Ferri e Arturo Labriola”¹³, facendo un chiaro riferimento ai partiti socialisti e riformisti italiani. Bisogna specificare, tuttavia, che in ambito politico egli provava una maggiore simpatia per l'ala più sovversiva e anarchica della sinistra, e saranno proprio queste sue tendenze ad emergere prepotentemente nel *Manifesto* del 1909, attraverso cui si scaglierà con forza contro le frange troppo imborghesite della popolazione, in particolare contro coloro i quali facevano ancora affidamento al passato, “poiché per loro l'avvenire è sbarrato”¹⁴.

Attraverso *Le Roi Bombance*, Marinetti intendeva mettere in risalto la figura dell'artista come l'unica in grado di risollevare

le sorti del paese: il poeta "Idiota", nonostante la triste morte – al fine di perseguire gli ideali di anarchia e libertà, preferisce suicidarsi pur di non sottomettersi al volere degli altri "Citrulli" una volta ribellatisi al re – rimane nell'opera la sola personalità veramente rivoluzionaria, l'unica destinata ad elevarsi nel dramma che affligge gli affamati. Era questo il fine ultimo dell'opera, e sarà lo stesso autore a chiarirlo qualche anno più tardi:

Così nella mia tragedia ilare *Re Baldoria*, il dinamismo artistico novatore del Poeta-Idiota deriso dalla folla si fonde col dinamismo insurrezionale del libertario Famone [Capo degli Affamati], per proporre all'umanità come unica soluzione del problema universale: l'Arte e gli Artisti rivoluzionari al potere.
Sì! Gli artisti al potere! Il vasto proletariato dei geniali governerà.¹⁵

Nel comporre il dramma satirico, Marinetti venne certamente ispirato dalle vicende politiche e sociali che contraddistinsero l'Italia in quegli anni. Il tema della fame e la rivolta degli "Affamati" trovano infatti un corrispettivo nelle proteste che gli operai attuarono nel corso dei moti di Milano del 1898, dei quali l'autore, tra l'altro, ne fu testimone¹⁶. Marinetti avverte, dunque, il "bisogno di chiarire la funzione del poeta, in quella che sta divenendo la società del grande numero, che sfugge al controllo a causa di nuovi elementi in gioco, tra questi, particolarmente imponenti, le nuove masse urbane e proletarie"¹⁷: in *Le Roi Bombance*, pertanto, "Marinetti dimostra di avere già preso in considerazione tali questioni"¹⁸.

Nello stesso anno in cui venne pubblicato *Le Roi Bombance*, Marinetti trasformò la propria abitazione milanese di Via Senato nella sede della rivista «Poesia». Il periodico, fondato inizialmente insieme a Sem Benelli e Vitaliano Ponti, e dal 1906 diretto dal solo Marinetti, costituì un importante strumento per diffondere la cultura simbolista in Italia e, successivamente, per

promuovere le prime sperimentazioni futuriste: da una parte, infatti, presentava gli scritti di personalità autorevoli come Jules Laforgue, Émile Verhaeren e Alfred Jarry, accompagnati a quelli di giovani autori quali Guido Gozzano e Alfredo Oriani; dall'altra ospitò i primi lavori promozionali collegati al movimento, ossia il *Manifesto del Futurismo* e il proclama *Tuons le clair de lune!*¹⁹. Del resto, già in precedenza la rivista aveva pubblicato un saggio che preannunciava, in maniera quasi profetica, l'estetica futurista, ossia *L'artigliere meccanico*²⁰ di Mario Morasso. Quest'ultimo, giornalista e scrittore genovese²¹, anticipò non poche tematiche futuriste in un altro importante saggio, *La nuova arma (la macchina)* del 1905, nel quale, per la prima volta, è possibile leggere il paragone tra la bellezza di una locomotiva in corsa e quella della *Nike di Samotracia*:

Fu detto per l'alata e decapitata Vittoria di Samotracia, troneggiante in cima allo scalone del Louvre, che ha nelle pieghe della sua veste racchiuso il vento, e che nell'atteggiamento della sua persona rivela l'impeto della corsa facile e gioconda; orbene, e non è irriverente il paragone, anche il ferreo mostro quando scuote e scalpita per il battito concitato del motore offre nello stesso modo una magnifica rivelazione di forza virtuale e dimostra palesemente la folle velocità di cui è capace.²²

Lo scritto contiene inoltre molti spunti che verranno ripresi nel *Manifesto* del 1909:

Ebbene no, no, al fuoco il libro, noi vogliamo sottrarci al suo giogo arcaico, vogliamo essere noi, vogliamo uscire dai musei, dalle accademie, da tutti i luoghi rinchiusi, bui e silenziosi, da tutti i depositi di anticaglie e di muffa, da tutti i recinti del passato, e col tramite più veloce, più veemente, sia l'automobile, sia il tram elettrico, vogliamo correre fra i nostri compagni che lavorano e che amano, vogliamo correre là dove si opera, dove si lotta, dove si crea, dove si vive, oppure dove nell'occhio della donna desiderata o sulla vetta agognata si contempla una infinita conquista!²³

Di lì a poco, Morasso si sarebbe trasferito a Milano per dirigere la rivista «Motori, cicli & sports»²⁴, venendo così a contatto, come Marinetti prima di lui, con una città in piena espansione industriale e contraddistinta da un grande fermento culturale, luogo ideale, quindi, per attuare i propositi del rivoluzionario movimento futurista.

Già prima del *Manifesto* del 1909, «Poesia» risultò quindi fondamentale per le sorti del Futurismo in quanto funse da strumento per diffondere su vasta scala le idee riguardanti la società e i cambiamenti che dovevano essere apportati: non a caso, in un secondo momento, il nome delle pubblicazioni collegate alla rivista sarà convertito nel più "propagandistico" "Edizioni Futuriste di «Poesia»".

Partito dal Simbolismo, Marinetti, raggiunta una certa consapevolezza sociale e intellettuale, si rese conto quindi che bisognava dare nuova linfa alle aspirazioni che furono in principio di Jean Moréas²⁵, e che urgeva, soprattutto, un drastico cambio di rotta per risollevare le sorti culturali e artistiche del paese. Certamente furono le teorie simboliste il punto di partenza dell'opera marinettiana, ma la necessità di rifondare ogni aspetto della vita, rifiutando tutto ciò che apparisse "passatista", e di elaborare nuove formule espressive per qualsiasi forma d'arte, fosse essa pittura, letteratura, moda o cinema, provenivano piuttosto dal desiderio inedito di cambiamento, di superamento di qualsiasi ideologia precedente. Come scriveva in *Uccidiamo il chiaro di luna!*:

Bisogna che gli uomini elettrizzino ogni giorno i loro nervi ad un orgoglio temerario! Bisogna che gli uomini giuochino d'un tratto la loro vita [...] Bisogna – capite! – bisogna che l'anima lanci il corpo in fiamme, come un brulotto, contro il nemico, l'eterno nemico che si dovrebbe inventare se non esistesse!²⁶

Negli anni in cui l'intero mondo dell'arte dipendeva esclusivamente dalle novità provenienti dalla Francia, "Marinetti creò il suo Futurismo come risposta italiana a quanto avveniva a Parigi"²⁷, ed è questa l'unica ragione per cui il *Manifesto del Futurismo* venne pubblicato nella capitale francese, piuttosto che in Italia. Nel frattempo, nuove invenzioni cominciavano ad aprire la strada verso orizzonti ancora sconosciuti e la sola città che meglio si prestava ad accogliere tali impulsi era Milano.

Milano futurista – New York futuristica

L'undicesimo punto del *Manifesto del Futurismo*, pubblicato su «Le Figaro» di Parigi nel 1909, sintetizza tutti i propositi del movimento di Marinetti e risulta importante proprio perché, essendo l'ultimo, incorpora l'essenza e lo spirito della nuova avanguardia. La sua importanza, però, non si esaurisce qui. Ci si accorge, infatti, che gli elementi che lo compongono vengono prelevati tutti dalla realtà, dal mondo che circonda l'autore: è la Milano "degli arsenali e dei cantieri" quella che Marinetti cattura ed esalta, delle "stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano", delle "officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi"²⁸.

Milano, in effetti, nello stesso periodo in cui il *Manifesto* veniva pubblicato, non aveva nulla da invidiare alle altre capitali europee: si potrebbe addirittura dire che essa, in qualche modo, rappresentava per l'Italia ciò che New York costituiva per l'America. Nonostante l'enorme divario in termini di popolazione – New York nel 1900 contava circa tre milioni di abitanti, mentre Milano circa cinquecentomila – la città milanese era uno dei più grandi centri urbani italiani, superata per numero di abitanti soltanto da Napoli. Milano, inoltre, era meta ambita da migliaia di persone che, partite dal Sud, lì cercavano nuo-

ve opportunità per migliorare le proprie condizioni di vita, così come New York, già a partire dalla seconda metà del XIX secolo, registrava un gran numero di immigrati provenienti soprattutto dall'Europa (nel 1910 il 40% della popolazione era nato all'estero). Allo stesso modo, il livello di industrializzazione e urbanizzazione raggiunto da New York negli Stati Uniti poteva essere paragonato, ovviamente in scala ridotta, a quello conseguito da Milano in Italia: entrambe le città nel corso degli anni estesero i propri confini costruendo nuovi quartieri o annettendo territori limitrofi, dislocando gli stabilimenti industriali soprattutto nelle zone periferiche.

Tra le tante imprese nate a Milano tra il XIX e il XX secolo si possono citare, ad esempio, la Max Meyer, produttrice di coloranti, fondata nel 1895; la Bortoletti, nata nel 1897, specializzata in macchine per cucire e orologi; la Società Italiana Automobili Darracq, antesignana dell'Alfa Romeo, fondata nel 1906; la Breda, azienda metallurgica fondata nel 1886, che agli inizi del Novecento si espanse acquisendo nuovi terreni ed edificando nuovi stabilimenti; la Pirelli, specializzata nella produzione di pneumatici, fondata nel 1872 e dal 1903 presente anche con uno stabilimento in Sesto San Giovanni; la fabbrica di ceramiche Richard (divenuta poi Richard-Ginori), costruita negli anni Settanta dell'Ottocento. L'elenco potrebbe continuare, ma già da questi pochi nomi si comprende la grande fase di industrializzazione che contrassegnò la città in quegli anni, accompagnata, ovviamente, da una conseguente crescita urbanistica, rappresentata non solo dalla costruzione di nuove fabbriche, ma anche di strade, piazze e monumenti. Non bisogna dimenticare, poi, che «Milano costituì il luogo dei primi grandi magazzini moderni [...] e dei primi moderni giornali. Il «Corriere della Sera» [fondato nel 1876] raggiunse nel 1913 una tiratura di trecentocinquantomila copie, mentre il suo settima-

nale illustrato, «La Domenica del Corriere»), raggiunse la cifra di un milione e mezzo²⁹.

Così, nel 1911 il censimento industriale italiano decretava la Lombardia come il maggiore polo nazionale, con 153.615 operai concentrati soltanto nell'area di Milano³⁰.

Anche i trasporti risultavano essere il fiore all'occhiello dell'Italia: come detto in precedenza, la prima linea tranviaria elettrica venne inaugurata nel 1893, mentre la prima linea ferroviaria nel 1840³¹; per quanto riguarda, invece, l'introduzione dell'automobile, i primi esemplari si ebbero già a partire dai primi anni del Novecento, grazie alla casa automobilistica Isotta-Franchini fondata nel 1899.

E fu proprio la passione per le automobili che portò Marinetti ad elaborare il mito della velocità, identificando tali invenzioni nel simbolo del progresso e dell'energia. Fu, poi, a seguito di un incidente, sempre a bordo di un'automobile, che Marinetti si rese conto che qualcosa in lui era cambiato: enfatizzando quell'evento, affermò che esso costituì una sorta di rivelazione, un'epifania. "Mi estraggono straccio fangoso elettrizzato da una gioia acutissima che collauda con spasmosi rigurgiti di orgoglio volitivo il Futurismo"³²; così scrisse in occasione del suo ultimo libro, *La grande Milano tradizionale e futurista*³³, ma una descrizione molto più epica dell'avvenimento venne fornita nell'introduzione del *Manifesto del Futurismo*, nella quale Marinetti scrisse che, una volta riemerso dal fosso fangoso in cui era capitato, si sentì "attraversare il cuore, deliziosamente, dal ferro arroventato della gioia!"³⁴. Non può essere stato certamente un evento fortuito ad aver condotto Marinetti all'"illuminazione" futurista, ma tale episodio mise senza dubbio in luce la sua spiccata sensibilità, di gran lunga superiore rispetto a quella di tanti altri intellettuali: percepire positivamente i cambiamenti del mondo e incanalarli verso ideali di progresso furono le sue intuizioni migliori.

Un altro aspetto che Milano condivideva con New York era quello legato alle proteste operaie che si registrarono tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. In concomitanza con lo sviluppo tecnologico e industriale, molti lavoratori, perplessi sulle conseguenze che tali mutamenti avrebbero potuto apportare, si riunirono in associazioni per rivendicare i propri diritti e per avere maggior peso decisionale in ambito politico: nel 1882 nacque a Milano il Partito Operaio Italiano, il quale sfocerà poi nel Partito Socialista Italiano; in America, simili perplessità erano condivise dal movimento progressista, che chiedeva ingenti riforme sociali, maggior istruzione e più diritti per le donne. Da una parte vi era quindi il mondo delle macchine, del progresso e delle nuove invenzioni, dall'altra quello degli operai, i quali, pur comprendendone i benefici in termini di produzione, desideravano non esserne schiacciati.

Il Futurismo, riguardo queste questioni, assunse anch'esso una doppia veste: se da una parte Marinetti rispettava le "legittime rivendicazioni"³⁵ degli operai, pur non condividendone l'ideologia³⁶, dall'altra inneggiava al "trionfante progresso delle scienze"³⁷. D'altronde, il suo obiettivo principale era quello di rifondare la società in ogni suo aspetto, ponendo gli artisti come uniche guide spirituali, le sole in grado di comprendere pienamente l'importanza dei recenti sviluppi – emblematico il suo slogan "gli artisti al potere!"³⁸ comparso in *Al di là del Comunismo* –. L'idea che bisognasse abbattere qualsiasi credo religioso o partito politico, i propositi di rifondare l'arte in ogni sua manifestazione, di esaltare il dinamismo e l'energia delle macchine e di riporre ogni speranza nel futuro costituivano, per il fondatore del Futurismo, le uniche vie percorribili. Alla base di queste convinzioni, maturate con crescente consapevolezza, vi era, come scrive Pontus Hulten, il "vuoto culturale acutamente percepito dai giovani"³⁹, ai quali "la società borghese

Antongiulio Vergine

se, con i suoi gusti e opinioni prestabiliti, appariva loro stantia e oppressiva”⁴⁰.

Milano, “tradizionale e futurista” al contempo, costituiva dunque il luogo ideale per dar vita al cambiamento:

Milano! Genova! Ecco, tuttavia, la nuova Italia rinascente! Ecco le città che noi amiamo! Ecco a quali città s'ispira il nostro orgoglio d'Italiani! Noi abbiamo grandi centri che fiammeggiano giorno e notte, spiegando il loro vasto alito di fuoco sull'aperta campagna. Noi abbiamo innaffiato col nostro sudore una foresta di giganteschi fumaioli d'officine i cui capitelli di elastico fumo sostengono il nostro cielo, che non vuol più sembrare se non un vasto soffitto d'opificio.⁴¹

Parole eloquenti quelle contenute in *Guerra sola igiene del mondo*, dedicate dallo stesso Marinetti al capoluogo lombardo, il quale, prima di fungere da teatro delle azioni e serate futuriste, nel 1906 ospitò, tra l'altro, l'Esposizione Internazionale, ulteriore segnale della crescita conseguita negli ultimi anni. Emblematico fu il tema scelto per l'occasione, quello dei trasporti, al fine di celebrare l'apertura del traforo del Sempione: ultima conquista nel settore, questo venne ultimato l'anno precedente e servì per collegare l'Italia con il centro Europa. In oltre sei mesi di manifestazione si registrarono circa diciotto milioni di visitatori⁴², in quella che era ormai una città “in pieno fervore urbanistico [...] ben consolidata nel suo ruolo di snodo nelle comunicazioni ferroviarie sulle distanze medio-lunghe”⁴³. Del resto, già con l'Esposizione Industriale del 1881, la prima a carattere espressamente nazionale⁴⁴, Milano aveva dato prova di essere tra i centri urbani più all'avanguardia, preannunciando le innovazioni che si sarebbero avute successivamente in campo tecnologico e industriale.

Negli anni in cui Marinetti elaborava le proprie teorie sul Futurismo, la città milanese risultava, quindi, la più progredita d'Italia: oltre a fabbriche e stabilimenti, nel centro sorsero

banche, negozi, cinema e teatri. Gli impianti urbani, poi, risultavano essere molto più avanzati rispetto a quelli di altri comuni italiani: i primi lavori per la costruzione della rete idrica iniziarono nel 1888, mentre il primo sistema di illuminazione si ebbe nel 1883, quando venne inaugurata la centrale termoelettrica di Santa Radegonda, a quel tempo l'unica in Europa, seconda a livello mondiale soltanto a quella di New York, aperta l'anno precedente⁴⁵.

Ma Milano non costituiva soltanto un nucleo effervescente di ricerche scientifiche e progresso industriale: le novità si registravano anche in ambiti più leggeri e mondani, i quali occupavano comunque un posto importante nella sfera sociale e culturale cittadina. Nel 1909, anno della pubblicazione del *Manifesto del Futurismo*, in città si inaugurò, ad esempio, il primo Giro Ciclistico d'Italia, grazie al quale «La Gazzetta dello Sport», primo giornale sportivo italiano nato anch'esso a Milano nel 1896, rendeva omaggio ai tanti amanti delle "due ruote". Tra questi vi erano anche i futuristi: Marinetti, inseguendo i propri ideali di dinamismo e velocità, in esse vi trovava "le prime linee della grande estetica futurista"⁴⁶. Sempre nel 1909 venne inaugurato, in Corso Vittorio Emanuele, il primo Salone dell'Aviazione Italiano, nello stesso anno in cui in Italia si assistette al primo decollo di un aereo⁴⁷: l'avvenimento dev'essere sicuramente apparso interessante a Marinetti, dato che già un anno dopo, nel 1910, sperimentò a sua volta l'esperienza di sorvolare i cieli di Milano. L'aeroplano, del resto, rappresentava per i futuristi non solo uno dei più cristallini simboli di velocità e progresso, ma permetteva, soprattutto, di raggiungere finalmente quell'"infinito" tanto decantato da Marinetti fin dai tempi de *La Conquête des Étoiles*. L'esperienza del primo volo, permise, inoltre, a quest'ultimo di elaborare i fondamenti del *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, grazie al quale le

“parole in libertà” sostituirono e superarono i versi liberi simbolisti:

Le intuizioni profonde della vita congiunte l'una all'altra, parola per parola, secondo il loro nascere illogico, ci daranno le linee generali di una PSICOLOGIA INTUITIVA DELLA MATERIA. Essa si rivelò al mio spirito dall'alto di un aeroplano. Guardando gli oggetti, da un nuovo punto di vista, non più di faccia o per di dietro, ma a picco, cioè di scorcio, io ho potuto spezzare le vecchie pastoie logiche e i fili a piombo della comprensione antica.⁴⁸

Il fondatore del Futurismo trovò così nella Milano di allora la culla ideale per coltivare le proprie idee, nutrendo sempre più i propri pensieri man mano che la città cresceva e progrediva. Nel suo scritto autobiografico *La grande Milano tradizionale e futurista*, il cui nome risulta di per sé significativo, Marinetti restituisce le impressioni che più lo colpirono una volta giunto nel capoluogo lombardo. Gli elogi cominciano già dalle prime righe, quando definisce Milano “centrale delle energie e degli ottimismo d'Italia”. Ma le celebrazioni in chiave futurista del panorama cittadino proseguono a gran ritmo, soprattutto nel corso del primo capitolo: “Ogni cosa viene motorizzata dalle languide acute sirene delle fabbriche che seducono gli studenti verso una estetica della macchina moltiplicata dalla benzina”; “le nostre passeggiate in Piazza del Duomo lodano tram automobili biciclette e avvisi luminosi se scavalcano sfacciatamente pudori artistici prudenze clericali”; “tra le grazie rurali e signorili della antica vita milanese di mezzatinta sfumatura in conciliabolo con fiori e sogni ecco s'impianta la burbera poesia fragorosa della Grande Industria Metallurgica”. Nato in Egitto e trasferitosi a Milano, Marinetti venne, quindi, immediatamente affascinato dall'atmosfera moderna e industriale di quella città così progredita, allo stesso modo, potremmo pensare, di un italiano che, imbarcatosi per l'America,

mette piede per la prima volta a New York. E, poco dopo, è lo stesso autore ad affermarlo:

Scavalco questo mio periodo di vita milanese con un balzo ancor più profondo in una lontanissima sera di maggio 40 anni fa quando mio padre Enrico Marinetti celebre avvocato italiano di Alessandria d'Egitto inaugurava a Milano la vita familiare estiva della sua famiglia col mostrare ai suoi due figli il già famoso trenino-topo illuminatore dei becchi di gas della alta cupola della Galleria Vittorio Emanuele piacevole esempio di una impresa estetica della macchina che delicatamente metteva in moto i nervi dei miei polpastrelli commossi dal profumo dei tigli.

I miei piedi di adolescente abituato alla cedevolezza delle terre sabbie africane collauda nel pavimento marmoreo la Vita come conquista la Scienza come documentazione di ipotesi la Fantasia come letteratura sentimentale erotica guerriera.⁴⁹

Pur scritte molti anni dopo il suo arrivo in Italia, avendo dunque già maturato una sensibilità pre-gna dei precetti futuristi, queste parole, tuttavia, non possono essere sottovalutate. Marinetti venne subito rapito dal mondo che si evolveva intorno a lui: strade, fabbriche, luci, tram, automobili, tutte queste invenzioni plasmarono il suo spirito; in seguito, queste stesse conquiste, mescolate al desiderio di innovazione, alla voglia di cambiamento, al rifiuto di accontentarsi, daranno vita all'estetica della macchina, al mito della velocità, al Futurismo. Resta da chiedersi quale effetto avrebbero fatto i grattacieli e le luci di New York al giovane Marinetti e che cosa sarebbe successo se il movimento futurista fosse nato negli Stati Uniti, piuttosto che in Italia.

Note

¹ F. T. Marinetti, *La Conquête des Étoiles*, Éditions de La Plume, Parigi, 1902.

² Attraverso l'ampio utilizzo di analogie, metafore e onomatopее, Marinetti porterà alle estreme conseguenze le sperimentazioni metriche simboliste, arrivando a concepire quelle "parole in libertà" che, pur essendo estremamente rivoluzionarie, risentono non poco dei calligrammi mallarmeani.

³ M. Dessy, *L'opera di F. T. Marinetti*, cit., «Poesia», a. I, n. 7-8-9, 1920, ottobre-novembre-dicembre, p. 5.

⁴ F. T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, cit., «Le Figaro», 1920, 20 febbraio.

⁵ F. T. Marinetti, *Destruction*, Léon Vanier Éditeur, Parigi, 1904.

⁶ F. T. Marinetti, *Distruzione. Poema Futurista*, Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano, 1911.

⁷ M. Dessy, *op. cit.*, p. 5.

⁸ L. Somigli, *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism, 1885-1915*, cit., University of Toronto Press, Toronto, 2003, p. 108.

⁹ F. T. Marinetti, *Distruzione. Poema Futurista*, cit., Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano, 1911, p. 17.

¹⁰ Ci si riferisce all'inaugurazione della prima linea tranviaria elettrica, avvenuta il 2 novembre 1893. Per un ulteriore approfondimento si veda F. Ogliari, *Milano in tram. Storia del trasporto pubblico milanese*, Hoepli Editore, Milano, 2010.

¹¹ F. T. Marinetti, *Distruzione...*, p. 11.

¹² F. T. Marinetti, *Le Roi Bombance. Tragédie satirique en 4 actes, en prose*, «Mercure de France», Parigi, 1905.

¹³ F. T. Marinetti, *Re Baldoria. Tragedia satirica in 4 atti, in prosa*, Fratelli Treves Editore, Milano, 1910, p. 11.

¹⁴ F. T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, cit., «Le Figaro», 1909, 20 febbraio.

¹⁵ F. T. Marinetti, *Al di là del Comunismo*, cit., «La Testa di ferro», a. I, n. 23, 1920, 15 agosto.

¹⁶ Marinetti descrisse tali avvenimenti nell'articolo *Les. Émeutes milanaises de mai 1898. Paysages et silhouettes*, «La Revue Blanche», a. XXII, n. 173, Parigi, 1900.

¹⁷ A. Carbone, *Tragedie satiriche: da Ubu roi di A. Jarry a Roi Bombance di F. T. Marinetti*, cit. in E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro,

G. Maffei, U. Olivieri (a cura di), *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, «Between», a. VI, n. 12, 2016, p. 12.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ F. T. Marinetti, *Tuons le clair de lune!*, «Poesia», a. V, n. 7-8-9, 1909, ottobre-novembre-dicembre.

²⁰ M. Morasso, *L'artigliere meccanico*, «Poesia», a. II, n. 6-7-8, 1906, settembre-ottobre-novembre.

²¹ Per ulteriori notizie sulla figura di Morasso si rimanda a P. Pieri, *La politica dei letterati. Mario Morasso e la crisi del modernismo europeo*, Clueb, Bologna, 1993.

²² M. Morasso, *La nuova arma (la macchina)*, cit., Bocca Edizioni, Torino, 1905, p. 75.

²³ *Ivi*, pp. 185-186.

²⁴ La rivista, nata nel 1908 con il sottotitolo di *Rivista per l'industria e il commercio del ciclo e dell'automobile. Aeronautica e motonautica*, si interessava del mondo delle macchine, della loro mercificazione e delle manifestazioni sportive. L'automobile e la velocità costituivano, dunque, ulteriori affinità che Morasso condivideva con Marinetti.

²⁵ Poeta greco, naturalizzato francese, autore del *Manifesto del Simbolismo* nel 1886.

²⁶ F. T. Marinetti, *Uccidiamo il chiaro di luna!*, cit., Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano, 1911.

²⁷ P. Hulten, *Futurismo & Futurismi*, cit., Bompiani Editore, Milano, 1986, p. 16.

²⁸ F. T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, cit., «Le Figaro», 1909, 20 febbraio.

²⁹ “[Milano] was the site of the first modern department stores [...] and the first modern newspapers. The *Corriere della Sera* had a circulation of three hundred fifty thousand in 1913, and its illustrated weekly, the *La Domenica del Corriere*, reached one and a half million” in A. Lyttelton, *Futurism, Politics, and Society. Prewar Italy and the Origins of Futurism*, cit. in V. Greene (a cura di), *Italian Futurism, 1909-1944. Reconstructing the Universe*, Solomon R Guggenheim Museum, New York, 2014, p. 59.

³⁰ Cfr. G. Maifreda et al., *Lavoro e società nella Milano del Novecento*, Franco Angeli Editore, Milano, 2006, p. 40.

³¹ Si trattava della linea ferroviaria Milano – Monza, la seconda ad essere inaugurata in Italia dopo quella che collegava Napoli a Portici.

³² F. T. Marinetti, *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto*, cit. in L. De Maria, F. Giansiro (a cura di), *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto*, Mondadori Editore, Milano, 1969, p. 88.

³³ L'opera venne redatta molto probabilmente tra il 1943 e il 1944.

³⁴ F. T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, cit., «Le Figaro», 1909, 20 febbraio.

³⁵ F. T. Marinetti, *Democrazia futurista*, cit., Facchi Editore, Milano, 1919.

³⁶ Per ulteriori approfondimenti si rimanda ai seguenti scritti: E. Crispolti, *Appunti sui materiali riguardanti i rapporti tra Futurismo e Fascismo*, in AA.VV., *Arte e Fascismo in Italia e Germania*, Feltrinelli Editore, Milano, 1974; L. De Maria, *Marinetti e il Futurismo*, Mondadori Editore, Milano, 1973; M. De Micheli, *L'ideologia politica del Futurismo*, «Controspazio», n. 4-5, Edizioni Dedalo, Bari, 1971.

³⁷ AA.VV., *Manifesto dei pittori futuristi*, cit., 1911, 11 febbraio.

³⁸ F. T. Marinetti, *Al di là del Comunismo*, cit., «La Testa di ferro», I, n. 23, 1920, 15 agosto.

³⁹ P. Hulten, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ F. T. Marinetti, *Guerra sola igiene del mondo*, cit., Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano, 1915, p. 77.

⁴² R. Zezso, *La Fiera – ma allora Esposizione – del 1906*, cit., «Famiglia Meneghina», a. XL, n. 3, Milano, 1966, p. 17.

⁴³ A. Carera, *Temi di storia economica del turismo lombardo (XIX-XX secolo)*, cit., Vita e Pensieri, Milano, 2002, p. 114.

⁴⁴ La prima Esposizione Nazionale si ebbe a Firenze nel 1861, ma, come si legge nella *Guida del visitatore alla Esposizione Industriale Italiana del 1881 in Milano*, "allora eravamo appena usciti dall'oppressione [...]". Quella Mostra fu la manifestazione di quanto poco valesse l'Italia nel campo economico" in AA.VV., *Guida del visitatore alla Esposizione Industriale Italiana del 1881 in Milano*, cit., Edoardo Sonzogno Editore, Milano, 1881, p. 22.

⁴⁵ Cfr. E. Canadelli, P. Zocchi, *Milano scientifica, 1875-1924*, v. I, Sironi Editore, Milano, 2008.

⁴⁶ U. Boccioni, C. Carrà, F. T. Marinetti, L. Russolo, *Discorso di Marinetti ai Veneziani*, cit., in *Contro Venezia passatista*, 1910, 27 aprile.

⁴⁷ Il primo volo in Italia avvenne nel gennaio 1909 ad opera dell'aviatore Mario Faccioli.

⁴⁸ F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, cit., 1912, 11 maggio.

⁴⁹ F. T. Marinetti, *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto*, cit., a cura di L. De Maria, Mondadori Editore, Milano, 1969, p. 3, 4, 5, 10, 11.

Europa-America: un ponte sull'Atlantico

Come visto nel capitolo precedente, non pochi elementi accomunavano Milano e New York a cavallo tra i due secoli. È chiaro, però, che oltreoceano i progressi che si ebbero nei diversi campi della vita cittadina furono molto più evidenti e, soprattutto, considerevolmente maggiori erano le prospettive di crescita e sviluppo.

Ecco perché, tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, proprio mentre cominciavano a prendere corpo le teorie futuriste, nacque in Italia il mito americano. Già a partire dal 1876, anno dell'Esposizione Universale di Philadelphia, molti italiani, spinti dalla curiosità di conoscere un paese lontano, colsero l'occasione per visitare per la prima volta gli Stati Uniti: lì ebbero modo di apprezzare i risultati della ricostruzione avvenuta a seguito della Guerra Civile, i quali contribuirono ad alimentare l'idea, diffusa ancora oggi, di un'America all'avanguardia in cui tutto funzionava alla perfezione. Chi non poté recarvisi in prima persona, poteva altresì leggere di tale benessere consultando scritti autobiografici o resoconti di viaggio, come quello di Edoardo Arbib, deputato del Regno d'Italia:

La società americana, si presenta agli occhi come una società la quale, malgrado i suoi difetti, ha in sé la forza e l'energia di vincere qualsiasi ostacolo. È un aggregato d'uomini e di donne, ogni elemento del quale, muovendosi da sé nella sfera delle proprie attribuzioni, concorre al bene di tutti.¹

Quando poi saranno organizzate l'*Armory Show* di New York nel 1913 – prima esposizione internazionale alla quale parteciperanno artisti appartenenti alle nuove tendenze figurative europee – e la *Panama-Pacific International Exposition* di San Francisco nel 1915 – rassegna che vedrà esordire in terra americana il gruppo futurista – l'America avrà ormai consolidato il proprio primato a livello mondiale.

Un ulteriore modo per rimanere aggiornati sugli avvenimenti che caratterizzavano il Nuovo Mondo era quello di consultare i giornali. Da questo punto di vista, un ruolo importante è stato giocato da «Il Corriere della Sera» e, in particolare, da «La Domenica del Corriere», supplemento settimanale fondato nel 1899 (Tav. 1). Fin dagli esordi, il periodico, diretto da Attilio Centelli e fortemente voluto dall'allora direttore del «Corriere» Luigi Albertini, si proponeva di fornire “rubriche di divulgazione che potessero interessare anche la gente delle campagne, fotografie curiose di fenomeni della natura, concorsi fotografici di vario tipo; ma soprattutto [...] racconti o resoconti di avventure in paesi esotici”². L'obiettivo era quello di raggiungere principalmente le classi meno abbienti, appartenenti alla piccola e media borghesia, le stesse che, fin dalla fine dell'Ottocento, fornivano il maggior numero di emigranti. Non è accertato se «La Domenica del Corriere» fosse una rivista “di casa” presso le famiglie Casarini e Stella, così da aver contribuito ad accrescere in loro il desiderio di scoprire un nuovo continente, ma, di certo, «Il Corriere della Sera», allora il primo giornale d'Italia, doveva essere capitato tra le mani dei loro familiari almeno qualche volta. Comunque, anche il periodico settimanale, in termini di vendite, non era da meno: inizialmente offerto gratuitamente insieme al giornale ed in seguito venduto al costo di soli dieci centesimi, la sua tiratura salì dalle 50.000 copie del 1899 alle 110.000 del 1900³, divenendo così “il principale mezzo di comunicazione di massa dell'epoca”⁴.

Come scrive Giuseppe Massara, "alla fine del secolo l'immagine dell'America [...] per migliaia di persone [divenne] concreta alternativa alla loro vita miserevole, significò sopravvivenza, futuro, possibilità nuove e infine, forse, ricchezza"⁵. Oltre alla curiosità e alla voglia di scoperta, la motivazione principale che spingeva gli italiani a trasferirsi in America era quindi quella di migliorare le proprie condizioni di vita. L'insoddisfazione e la voglia di riscatto caratterizzano, ad esempio, uno dei più famosi racconti autobiografici dell'epoca, *Un italiano in America* di Adolfo Rossi del 1892. Seppur scritto in forma romanzata, il testo narra le avventure del giornalista, divenuto poi Regio Commissario per l'Emigrazione, che nel 1879, mosso dal bisogno di evadere dalla propria realtà provinciale, decise di imbarcarsi per gli Stati Uniti. Nell'incipit del racconto si legge infatti: "Era come una specie di nostalgia dell'ignoto che mi tormentava [...]. No, io non continuerò a vegetar qui, pensai. Il mondo è grande, c'è l'America, e New-York è una vasta metropoli"⁶.

Chi giungeva per la prima volta ad Ellis Island, nella baia di New York, veniva colpito innanzi tutto dallo skyline della città, che proprio verso la fine dell'Ottocento stava cominciando ad assumere i caratteri della propria indistinguibile verticalità. Tra le numerose testimonianze di viaggiatori, quella del drammaturgo Giuseppe Giacosa, partito per gli Stati Uniti nel 1899, coglie alcuni aspetti che, qualche anno più tardi, sarebbero potuti risultare interessanti per un giovane scopritore dall'animo futurista:

In New-York, le cose, la gente e la vita vi scolpiscono insieme di maniera che non potete disgiungere una nozione dall'altra. Al più si può dire che primeggi a misura di tempo l'azione. La gran città agisce prima di mostrarsi.

New-York aggiunge a questi attributi della operosità commerciale e meccanica, i segni di una attività varia, più signorile, vorrei dire più umana: elementi di vita intellettuale, d'arte, d'eleganza, di piacere. La baia di New-York offre uno spettacolo incomparabile. Non c'è sulla terra un'altra distesa di acque, così interamente circondata di fabbriche, così risonante ed echeggiante da ogni parte ad ogni parte, così piena di vita, così diversa negli aspetti e nei movimenti, così immaginosa, così potente motrice del pensiero. La sua smisurata grandezza è cagione di impressioni diversissime ed estreme. Fino dove l'occhio giunge [...] è uno accavallarsi di giganteschi edifici [...]. La città industriosa manda zampilli aerei di rubini, di smeraldi, di ametiste, di zaffiri, di topazi stemperati in vapori. Vi si potrebbe riconoscere un simbolo della fastosità americana se quella gloria crepuscolare non fosse troppo effimera e se della grandigia miliardaria non apparissero segni più positivi in ogni punto della città.⁷

L'immagine che ci restituisce Giacosa coincide in molti aspetti con l'idea che abbiamo ancora oggi di New York e degli Stati Uniti: un luogo pieno di vita, governato dal progresso tecnologico e scientifico, ricco, soprattutto, di opportunità. La sua descrizione si concentra inoltre su alcuni dettagli che avrebbero sicuramente suscitato la curiosità di un futurista, così come quella di un qualsiasi individuo spinto da un minimo desiderio di scoperta. L'"operosità commerciale e meccanica" di una New York "circondata da fabbriche", "potente motrice del pensiero", contraddistinta da una "smisurata grandezza" percepibile dall'"accavallarsi di giganteschi edifici": potremmo addirittura immaginare di accostare tali parole alla penna di un acerbo Marinetti, pur con le dovute differenze di stile e di temperamento.

D'altronde, come scrive la stessa Claudia Dall'Osso, i temi attorno ai quali gravitavano gli scritti dedicati al Nuovo Mondo erano "vertigine, velocità, accelerazione, movimento"⁸, i quali, nei quasi coevi testi programmatici futuristi, si tramuteranno in veri e propri ideali da perseguire. Agli occhi degli italiani, la città newyorkese assunse dunque i caratteri della metropoli pro-

prio grazie all'idea di progresso connessa a tali concetti: oltre alla maestosità dei grattacieli, ciò che colpiva il loro sguardo, o alimentava a distanza la loro immaginazione, era principalmente lo sviluppo delle infrastrutture e dei trasporti, soltanto minimamente esperito dagli abitanti del nord Italia. Strade, ponti, automobili, ferrovie, tutto concorrevano a decretare l'America la patria del movimento, della velocità – ritorna la domanda: cosa sarebbe successo se il Futurismo fosse nato proprio lì? -. Il trionfo delle nuove invenzioni celebrato dagli scritti di Marinetti lo si ritrova, quindi, anche nei resoconti di viaggio risalenti agli ultimi decenni dell'Ottocento, come, ad esempio, *New York* di Dario Papa e Ferdinando Fontana⁹:

Quando, appena entrati nel porto di New-York [...] voi volgete dalla tolda lo sguardo alla gran città che vi si para d'intorno, vi coglie subito un pensiero: quello d'essere arrivati nella capitale delle macchine a vapore.

Le acque del fiume, dal quale New-York è circondata, sono solcate da centinaia di battelli d'ogni sorta e d'ogni portata, guizzanti, fumanti, fischianti.

La città, appena vi ponete il piede, vi si rivela in tutta la formidabile attività della sua vita [...]. Nelle strade [...] rimbombano, intersecandosi il cammino, veicoli innumerevoli e d'ogni foggia; tramvie a un cavallo o a due cavalli [...]; carriaggi tintinnanti e fragorosi [...]; e *omnibus*, e vetture di lusso [...].¹⁰

Tra le pagine di *New York* si avverte, dunque, lo stesso entusiasmo che proverà Marinetti nell'ammirare, in tutto il loro "splendore meccanico", i nuovi mezzi di trasporto che popoleranno le vie di Milano. Inoltre, Papa e Fontana, così come Giacosa qualche anno dopo, vennero colpiti dal ritmo frenetico della vita cittadina, "dalla folla di gente che corre, che si urta e che si incrocia"¹¹, ricevendo, quindi, le stesse impressioni che saranno di Marinetti quando giungerà per la prima volta nel capoluogo milanese.

È improbabile che Marinetti, o gli altri futuristi, abbiano letto gli scritti autobiografici di questi viaggiatori, ma è singolare il fatto che tutti fossero accomunati dagli stessi sentimenti di stupore e di eccitazione nei confronti del progresso e dell'innovazione: i primi li riservarono per la città di Milano, caratterizzata, come visto nel primo capitolo, da un'importante crescita economica e industriale; i secondi, invece, per la metropoli di New York, distante più di seimila chilometri dal capoluogo lombardo, ma tanto vicina agli ideali avanguardistici del gruppo futurista. È probabile che furono anche questi sentimenti a spingere Athos Casarini e Joseph Stella a trasferirsi nella Grande Mela¹².

Gli emigrati che decisero di rimanere negli Stati Uniti non dimenticarono di certo la propria patria e vollero rimanere aggiornati sui fatti che si susseguivano oltreoceano. Le notizie sui principali avvenimenti che caratterizzavano l'Italia cominciarono a diffondersi grazie ai primi giornali in lingua italiana stampati presso le numerose comunità di immigrati. Quello di maggior rilievo fu certamente «L'Eco d'Italia», fondato a New York nel 1849: di stampo nazionalista, esso costituì per lungo tempo uno dei più importanti punti di riferimento per tutti coloro che intendevano rimanere aggiornati sulle vicende politiche e sociali italiane. Come scrive Rudolph J. Vecoli in *Storia dell'emigrazione italiana*, pur riflettendo la "faziosità politica, l'individualismo e il regionalismo degli immigrati italiani [...] giornali, riviste e libri assunsero [...] come fonti di informazione [...] un'importanza che non avevano mai avuto in Italia"¹³. Per comprendere la tenace vena patriottica de «L'Eco», basta leggere un articolo datato 6 marzo 1880 nel quale si celebrava, a scapito di Thomas Edison, la figura di Antonio Meucci quale primo inventore del telefono (Tav. 2).

Allo stesso modo, anche «Il Progresso Italo-Americano», fondato sempre a New York nel 1880, si tingeva di tinte patriottiche e nazionaliste: in breve tempo, esso "divenne il principale quoti-

diano italiano, [raggiungendo nel suo periodo migliore] la tiratura di 175.000 copie"¹⁴. Quando Athos Casarini decise di trasferirsi in America nel 1909, lo fece anche a seguito delle pressanti insistenze del fratello Alberto, il quale, giunto a New York nel 1903, lavorava proprio come redattore de «Il Progresso Italo-Americano». Fondato dall'imprenditore Carlo Barsotti e sopravvissuto per più di cento anni, il quotidiano, nonostante le ordinarie difficoltà iniziali, riuscì ad imporsi agli inizi del Novecento come principale fonte di informazione per gli immigrati italiani: come la maggior parte delle pubblicazioni italo-americane, da una parte esso "si dedicò alla 'difesa del buon nome italiano' [contribuendo] all'elaborazione del sentimento nazionale attraverso la diffusione dei valori della cosiddetta 'italianità'"; dall'altra "permise ai suoi lettori di familiarizzare con l'ambiente statunitense [concorrendo] al processo di integrazione"¹⁵. L'impostazione del giornale, descritta dallo stesso Barsotti, era simile a quella di molti altri:

Il giornale è piccolo: due pagine intiere sono dedicate agli annunci. Ne restano altre due. La seconda si riempie di cronaca italiana e di fatti vari tagliati dai giornali d'Italia. Nella prima si traducono dall'inglese gli ultimi dispacci transatlantici, si fa un articolo di fondo e si riassumono le notizie americane.¹⁶

Tramite le pagine de «Il Progresso Italo-Americano» era possibile rimanere aggiornati anche sugli ultimi svolgimenti che caratterizzavano il mondo dell'arte. In un articolo del 12 marzo 1910, ad esempio, si veniva informati, quasi tempestivamente, delle gesta di Marinetti avvenute nel corso della serata futurista dell'8 marzo tenutasi presso il Teatro Chiarella di Torino, erroneamente indicato come teatro di Milano (Tav. 3). L'11 settembre dello stesso anno, un ritratto caricaturale di Marinetti, intitolato *F. T. Marinetti, il papà del "Futurismo"*, compare nella finestra *Uomini Illustri in caricatura*: si potrebbe pensare, a que-

sto punto, che anche Athos Casarini, grazie alla mediazione del fratello Alberto, si fosse imbattuto nella lettura di queste pagine, magari con un approccio ancora distratto e frettoloso, ignaro degli sviluppi che avrebbero interessato la sua carriera di lì a poco.

Articoli su «Il Progresso» riguardanti il Futurismo continueranno ad essere scritti anche negli anni successivi. Nel 1924, ad esempio, due pezzi verranno dedicati al Primo Congresso Futurista tenutosi a Milano tra il 23 e il 25 novembre dello stesso anno: il primo, datato 26 novembre ed intitolato *Le Onoranze Milanesi a Marinetti*, risulta non firmato, mentre il secondo, uscito il 21 dicembre ed intitolato *Il Futurismo a Congresso*, porta la firma del cronista Ercole Moggi. Interessante, poi, è l'articolo *Visione Futuristica di New York, del Pittore De Pero* apparso il 10 gennaio 1932, nel quale veniva presentato un brano, tratto dal libro autobiografico dell'artista, riguardante la sua esperienza in America¹⁷ (Tav. 4). È possibile affermare con certezza, dunque, che nelle *Little Italies* si veniva aggiornati anche sulle vicende inerenti al Futurismo, e non è del tutto inopportuno supporre che anche Athos Casarini e Joseph Stella si siano imbattuti in tali notizie nel corso della loro permanenza in America.

Tra i quotidiani italiani che riuscirono a imporsi sulla scena mediatica americana, riscuotendo un discreto successo anche sul lungo periodo, bisogna ricordare, inoltre, «La Voce del Popolo» di San Francisco, «L'Italia» di Chicago e «La Gazzetta del Massachusetts» di Boston.

Per leggere, invece, di articoli dedicati al movimento futurista su giornali americani, bisognerà attendere l'uscita del *Manifesto del Futurismo* nel 1909. Subito dopo la sua pubblicazione sul quotidiano «Le Figaro» di Parigi, Marinetti provvide infatti a spedirne numerose copie ad altri giornali stranieri, come il «Daily Telegraph» di Londra, «La Nación» di Buenos Aires e il «New York Sun». L'articolo apparso su quest'ultimo, ripubblicato nello

stesso anno sulla rivista «Poesia», metteva subito in risalto l'avversione dei futuristi nei confronti del passato (Tav. 5):

I futuristi iconoclasti. – Quando Gustave Coubert esortò quarant'anni fa che doveva essere fatto un grande falò del Louvre e di tutto il suo contenuto, egli esprimeva un sentimento non appartenente a sé stesso o alla sua generazione. Non pochi artisti e letterati in Europa hanno di volta in volta inveito contro i tesori ereditati dei secoli percepiti come un fardello gravoso per lo sforzo presente, e l'idea riemerge in un manifesto pubblicato in Italia e Francia da un gruppo di giovani scrittori.

La denuncia di questi manifestanti non consiste nel fatto che l'onnipresenza di vecchi capolavori impedisce al pubblico di notare le loro moderne produzioni, ma che questa "grande nube di testimoni" ipnotizza gli stessi artisti, si frappone tra loro e la vita, li separa dalla natura, devia la loro energia creativa in una sorta di catacomba.

Se noi abbiamo bisogno di maggiori testimonianze tangibili del passato, questi artisti francesi e italiani sentono il bisogno di una «tabula rasa».¹⁸

Probabilmente l'articolo venne selezionato e inserito nella rivista proprio perché poneva l'accento sul tema principale che caratterizzava la poetica futurista, ossia il rifiuto del passato: come scrive John O. Hand nel suo pezzo *Futurism in America 1909-14*, l'autore intendeva, infatti, mettere in risalto "il desiderio di Marinetti di far conoscere l'Italia come una nazione moderna e non semplicemente come una terra di rovine e musei"¹⁹, ed è per questo che si sottolinea la necessità degli artisti di fare "tabula rasa" di tutto ciò che era sorto in precedenza.

Nonostante quest'iniziale interesse, però, soltanto nel 1911 la stampa americana tornò a parlare dei futuristi. In questo periodo, alcune tra le migliori testate giornalistiche, come «The New York Times» e «The Nation», concentrarono ancora una volta la loro attenzione sul movimento. Tra i vari articoli, uno dei più interessanti fu certamente quello apparso sul magazine

newyorkese «Current Literature», scritto da un autore anonimo e intitolato *The Futurist Movement in Italy*:

Un'associazione militante di politici, sociologi, scrittori, pittori e musicisti italiani, organizzata sotto la bandiera del "Futurismo", ha fatto recentemente la sua apparizione. Esso è intenzionato, a quanto sembra, a rivoluzionare tutto, e il suo credo non può essere ancora definito nei termini di una qualsiasi scuola rivoluzionaria esistente.²⁰

A scapito di altri movimenti sorti in precedenza, l'autore si sofferma sull'identità estremamente innovativa e rivoluzionaria del Futurismo, e per darne prova inserisce nel testo anche alcuni brani tratti dal *Manifesto* pubblicato su «Le Figaro». L'articolo, inoltre, si apriva con un riferimento al processo per oltraggio al pudore subito da Marinetti nell'ottobre del 1910 per via della pubblicazione in italiano del romanzo *Mafarka le futuriste*²¹. L'evento destò non poca attenzione presso la stampa e l'opinione pubblica, costituendo una sorta di trampolino di lancio per annunciare al popolo italiano i propositi del nuovo movimento²².

Qualche tempo dopo, nel dicembre 1911, anche il «New York Herald» dedicò un'intera pagina al Futurismo, titolandola *The New Cult of Futurism is Here* (Tav. 6). Per l'occasione venne intervistato lo scrittore e giornalista André Tridon²³, in seguito divenuto famoso come traduttore di alcuni scritti di Sigmund Freud, il quale, dato il suo importante ruolo come divulgatore del nuovo movimento italiano, venne definito dallo stesso giornale "the archpriest of Futurism in America"²⁴. Nel suo intervento, Tridon elogiò gli intenti rivoluzionari dei futuristi:

Le nostre vite sono limitate dal culto del passato [...]. Nei confronti di tutte le tendenze il Futurismo è costantemente in disaccordo. Il Futurismo intende rendere il presente un attributo del futuro piuttosto che del passato. Il Futurismo è la fede che applica i metodi della scienza alle emozioni umane, all'arte, alla letteratura, alla musica. Per dimen-

ticare la convenzione come convenzione [...]. Per dimenticare il passato, che è sbagliato, che è morto. Per sbattere la convenzione – che è solo il passato cristallizzato in un'abitudine – fuori dalla pittura, dalla scrittura e dalla parola e da tutto ciò che facciamo.²⁵

L'analisi di Tridon si rivelò estremamente esatta: non soltanto descrisse il Futurismo come un movimento totale che investiva arte, musica e letteratura, ma pose l'accento su uno degli aspetti più identificativi di questa nuova tendenza, ossia quello della rinuncia al passato, già messo in evidenza, in realtà, da articoli precedenti. È per questo che definì il nudo di un dipinto classicista, intitolato *Love Whispers*, “nauseabondo e noioso come l'adulterio in letteratura”. Esaminando un dipinto dal titolo *Sacred and profane love*, Tridon, con tono sarcastico, confermò poi “quanto cattivi possano essere gli antichi maestri, che adoriamo per abitudine. La stessa idiozia del titolo suggerisce quanto sia stupida l'intera faccenda. Come se l'amore umano potesse essere completamente sacro o completamente profano!”. Nell'articolo, inoltre, si fece riferimento all'importanza del dinamismo nella poetica futurista: “nella pittura stessa [...] – afferma Tridon – il Futurismo rappresenta il movimento come espressione della vita”. Collegò, quindi, questo aspetto alla figura del *Pensatore* di Auguste Rodin (1880), definendolo “un bell'esempio di Futurismo” dato che, secondo i futuristi, “esso fu concepito per muoversi – se lo si guarda nel modo giusto”²⁶. Da questo parallelismo si evince che Tridon, come afferma lo stesso Hand, non ebbe modo di esaminare direttamente opere futuriste, “quindi il migliore e forse l'unico equivalente che riesce a trovare per spiegare [il loro] interesse verso il movimento sono il disegno e la scultura di Rodin”²⁷. Nell'articolo, infine, venne esaltata la nuova tipologia architettonica americana rappresentata dal grattacielo, esempio tangibile delle aspirazioni innovatrici alle quali puntava il Futurismo: definito da Tridon “igienico” e “attraente”, tale “macchi-

na perfetta" non aveva nulla a che spartire con gli ormai obsoleti edifici in stile neo-classico, appartenenti, invece, alla "peggiore fase dell'architettura americana"²⁸.

Quello del «New York Herald» può essere considerato, a pieno merito, uno degli articoli più importanti apparsi in quegli anni, vista la precisione con la quale vennero analizzati i diversi aspetti delle teorie futuriste e la quantità di informazioni fornite. All'epoca, inoltre, l'«Herald» era uno dei giornali più popolari d'America, tra i primi ad essere venduto ad un solo penny²⁹, ed è lecito supporre, quindi, che l'articolo abbia riscontrato un certo successo mediatico soprattutto tra gli addetti al settore. Come afferma John O. Hand nel suo prezioso intervento su «Art Journal», i due pezzi del «Current Literature» e del «New York Herald» dedicati al Futurismo "ci dicono qualcosa circa la tipologia di informazioni [...] che circolava negli Stati Uniti nel 1911"³⁰: il primo appare più imparziale e obiettivo, offrendo una panoramica del movimento da un punto di vista esterno, mentre il secondo, complice il fatto che ad essere intervistato fu un sostenitore del movimento stesso, appare più appassionato e battagliero.

A partire dal 1912, anno in cui i futuristi esposero per la prima volta all'estero – a Parigi e a Londra³¹, ma anche a Berlino e Bruxelles – la stampa americana cominciò ad incrementare il proprio interesse verso il movimento, anche perché "le recensioni e la critica inglesi [risultavano essere] più accessibili rispetto alle pubblicazioni in lingua straniera"³². In particolare, la mostra tenutasi alla Galleria Bernheim-Jeune di Parigi suscitò molto scalpore: il «New York Sun» vi dedicò infatti due articoli, il 18 febbraio e il 25 febbraio dello stesso anno. Nel primo caso, l'autore dell'articolo, rimasto sconosciuto, risultò piuttosto duro nei confronti del Futurismo, sottolineandone il carattere, secondo lui, troppo aggressivo: a corredo vi erano le immagini di due dipinti, *Gli Addii* di Umberto Boccioni (1911) e *I funerali*

dell'anarchico Galli di Carlo Carrà (1911), entrambi aspramente criticati (Tav. 7).

L'articolo uscito la settimana successiva, caratterizzato da toni molto più accondiscendenti rispetto a quello precedente, elogiava invece l'anima estremamente innovativa del movimento (Tav. 8). L'autore del pezzo, intitolato *The Futurists, Latest Comers in the World of Art*, era il solito André Tridon, presentato questa volta come "organizzatore della Futurist Society of America"³³, società della quale, però, non si hanno ancora documenti che ne attestino l'esistenza. L'articolo riprende molte tematiche affrontate durante l'intervista del 1911, come, ad esempio, quella riguardante i grattacieli:

I meravigliosi grattacieli eretti negli ultimi anni, che sono allo stesso tempo oggetti di bellezza, di potere e di utilità pratica, e che non solo sono ben adatti architettonicamente alle esigenze delle grandi città ma che si adattano artisticamente al loro ambiente [...] rappresentano in modo appropriato la tipologia di bellezza cara ai futuristi, la bellezza dell'attività febbrile, dei molteplici interessi, delle sensazioni simultanee, del potere sano.³⁴

Ciò che risulta inedito rispetto all'articolo precedente è l'introduzione della locuzione "sensazioni simultanee" che Tridon apprese, molto probabilmente, dalla lettura della prefazione del catalogo della mostra di Parigi scritta da Umberto Boccioni³⁵. Tutto questo testimonia, ancora una volta, l'alto grado di accuratezza con la quale il critico effettuava le proprie ricerche e, inoltre, un utilizzo sempre coscienzioso e ragionato della terminologia.

Nell'articolo, Tridon ritornò, inoltre, sulla questione del dinamismo, esaminandola questa volta da un punto di vista più tecnico. Inserì, infatti, due immagini del dipinto *La rivolta* di Luigi Russolo (1911), una delle quali ruotata di circa 45 gradi: l'espedito servì per spiegare l'utilizzo della prospettiva con-

nesso all'idea di movimento elaborata dai futuristi, che, superando le regole della tradizione, puntavano ad ottenere un maggior coinvolgimento da parte dell'osservatore. Il tutto serviva anche a chiarire le tecniche della frammentazione degli oggetti e della compenetrazione dei piani ben evidenziate dalle altre opere presenti nell'articolo, ossia *Ricordi di una notte*, sempre di Russolo (1911), *La risata* di Umberto Boccioni (1911) e *Ballerina ossessiva* di Gino Severini (1911).

A chiudere il pezzo, dopo il *Manifesto dei Pittori Futuristi*, era un importante ammonimento da parte di Tridon, utile soprattutto "alla luce dei successivi sviluppi in America, poiché mantiene una separazione del Futurismo da altri movimenti moderni"³⁶:

Questo è il Futurismo in pittura. Esso non ha nulla in comune con il Post-Impressionismo o il Cubismo. Queste due scuole stanno cercando semplicemente di interpretare la statica immobilità della vita. Il Futurismo vuole soltanto vedere e riprodurre la vita vivente, in eterno cambiamento, e osservare oggi la crescita del germe da cui germoglierà il domani.³⁷

Nonostante tutto, però, la netta differenza tra il Futurismo e le altre tendenze non verrà pienamente compresa dalla critica e dal pubblico americani, che, ancora nel 1913, in occasione dell'*Armory Show* di New York, continueranno a ritenerlo connesso alle vicende del Cubismo parigino.

Così come il «New York Herald», anche il «Sun», fondato due anni prima, nel 1833, faceva parte della cosiddetta *penny press*, il circuito di stampa economica venduta al costo di un solo penny. Anche in questo caso, dunque, è possibile pensare che l'articolo di Tridon abbia ottenuto un discreto successo in termini di *audience*. Il «New York Sun», considerato il primo quotidiano di massa statunitense, era stato inoltre concepito per raggiungere soprattutto le classi sociali più basse³⁸, delle

quali facevano parte anche i tanti italiani che proprio in quel periodo cominciarono a trasferirsi in America.

Dopo l'esposizione alla Galleria Bernheim-Jeune di Parigi, i futuristi, come accennato prima, esibirono le proprie opere alla Sackville Gallery di Londra. Anche in questo caso l'introduzione del catalogo della mostra, inaugurata nel marzo 1912, venne curata da Boccioni e, così come successo per quella parigina, anche quest'ultima venne largamente menzionata dalle riviste e dai giornali americani, non sempre, tuttavia, in maniera positiva. Il 23 marzo 1912, un autore anonimo commentava in questo modo le pretese rinnovatrici del Futurismo in ambito pittorico (Tav. 9):

Le persone che finora si sono ritenute sane hanno riconosciuto un certo principio evidente che l'arte consisteva, tra le altre cose, nella selezione. Poiché una tela costituisce uno spazio limitato, è meglio usarla per esprimere un numero limitato di fatti. Ma una scuola di pittura ora chiede a gran voce attenzioni che sfidano questo principio. Essi desiderano esprimere ad un tempo l'eternità – cioè, tutto ciò che può entrare nel campo della visione e della cognizione in ogni dato momento.

Mr. P. G. Konody espone i loro principi nel *The Illustrated London News* [...] [affermando che] "I futuristi vogliono esprimere l'inesprimibile [...]. Ciò che questo comporta in pratica è più facile da immaginare che da descrivere. Il parallelismo più vicino è offerto dalla fotografia: ogni principiante che ha lavorato con una fotocamera Kodak sa cosa succede quando dimentica di girare la vite dopo un'esposizione. Egli troverà due, talvolta tre, immagini sullo stesso film, l'una sopra l'altra in una confusione inestricabile"³⁹.

Un altro articolo particolarmente interessante, dai toni decisamente più benevoli, è quello apparso l'11 aprile dello stesso anno su «The Nation» (Tav. 10 e Tav. 11). Oltre a commentare l'operato dei futuristi, l'autore, rimasto anonimo, si concentrò "sull'utilizzo fatto da loro e da altri 'modernisti' della popolare

filosofia di Henri Bergson"⁴⁰. Come si legge in apertura del pezzo:

Lettore, se il fato o il coraggio nativo ti portano alla presenza di un giovane artista che ha dipinto un'immagine frammentaria di un bambino blu scuro sul ponte di una nave da guerra rosa, o di un compositore che ha scritto una sinfonia sull'alto costo della vita, diffidate e astenetevi dal chiedere al giovane pittore o al giovane musicista quale sia lo scopo della sua arte. Così ti esporrai come un fossile e abatterai su di te il disprezzo di tutte le giovani donne presenti che nelle loro mani posseggono una copia di Henri Bergson. Perché il giovane maestro si girerà languidamente verso di te e ti spiegherà in termini elementari adatti al tuo livello intellettuale, che come artista moderno, egli non ha uno scopo e non ha una prospettiva in vista, ma sta semplicemente spingendosi in avanti nello spazio [...]. La vita, devi imparare, è il poliziotto dell'universo, la cui funzione è di far muovere gli uomini. Dove ci si muove è una considerazione del tutto irrilevante, a patto che tu lo faccia molto velocemente.⁴¹

Seppur contraddistinto da un velo di ironia, l'articolo è di fondamentale importanza per comprendere le modalità di ricezione del Futurismo in America, dato che costituisce uno dei primi esempi nel quale esso viene accostato alle teorie filosofiche di Henri Bergson, inerenti, soprattutto, il tema del movimento.

Nel corso del 1912, il Futurismo aveva ormai raggiunto una discreta popolarità negli Stati Uniti: molti artisti americani avevano avuto modo di vedere le mostre europee, e le discussioni attorno al movimento fondato da Marinetti aumentarono considerevolmente all'interno dei circoli d'avanguardia, primo fra tutti quello sorto attorno alla Photo-Secession Gallery di Alfred Stieglitz. Ad aumentare, durante il 1912, furono anche gli articoli dedicati al movimento. I toni si fecero via via sempre meno sensazionalistici, e allo scandalo iniziale, si sostituì un certo grado di obiettività e coscienziosità.

Sul magazine «Current Literature», ad esempio, nel pezzo intitolato *The Challenge of "Futurist" Art* si affrontava l'argomento in maniera piuttosto imparziale (Tav. 12):

Sono talmente tanti i nuovi "movimenti artistici" nati nei nostri giorni che è difficile seguirli tutti [...]. In questo momento, il Futurismo è oggetto di attenzione internazionale e la sua fase artistica viene discussa in una mezza dozzina di lingue. Esso è abbagliante, sconcertante, sorprendente. Rappresenta l'ultima parola radicale nell'arte. Molti lo considerano pura pazzia, altri dichiarano di considerarlo puro genio.⁴²

A confermare il successo mediatico internazionale ottenuto in questi anni dal Futurismo è, dunque, lo stesso articolo. I futuristi, grazie alle esposizioni organizzate in diverse città europee, riuscirono così a sbarcare anche oltreoceano, diffondendo i propri ideali in una terra che sembrava destinata e adatta ad accoglierli fin dall'inizio. Come scrive John O. Hand, "a partire dal 1913 il pubblico americano ebbe l'opportunità di vedere riproduzioni di dipinti futuristi e di leggere stralci dei loro manifesti"⁴³: è legittimo pensare, quindi, che le dottrine futuriste si siano diffuse presso gli artisti americani soprattutto attraverso questo canale e, in particolare, nel corso dei primissimi anni Dieci del Novecento. Come detto in precedenza, la *penny press* svolse in tal senso un ruolo essenziale, proprio perché destinata ad un'ampia fascia di lettori: se in passato i giornali erano riservati ai ceti alti della società, a partire dalla metà dell'Ottocento i nuovi quotidiani vennero pensati per soddisfare le esigenze di operai, agricoltori, mercanti e, certamente, anche artisti. Ciò nonostante, se da una parte il Futurismo veniva recepito come un movimento artistico esclusivamente italiano, indipendente, quindi, dalle coeve tendenze europee, dall'altra i termini "futurismo" o "futuristico" venivano impiegati anche per identificare tutto ciò che era "moderno, all'avanguardia [o, appunto] rivolto al futuro"⁴⁴. Tale situazione

Antongiulio Vergine

continuerà a persistere fino a circa il 1915, anno in cui i futuristi esporranno per la prima volta in America le loro opere in occasione della *Panama-Pacific International Exposition* di San Francisco.

Il Futurismo e i primi modernisti americani

Risulta particolarmente interessante il fatto che gli esponenti dei due filoni artistici americani allora in voga, ossia il gruppo The Eight, vicino al movimento sorto attorno alla cosiddetta Ashcan School⁴⁵, e gli artisti gravitanti attorno alla Photo-Secession Gallery di Alfred Stieglitz, siano venuti a conoscenza, in maniera diretta o indiretta, della pittura futurista: il Futurismo, nonostante non fosse stato presente nell'ambito dell'*Armory Show* del 1913, costituì infatti un imprescindibile punto di partenza in America per tutti quegli artisti che desideravano superare l'ormai antiquata concezione dell'arte basata sulla fedele riproduzione della realtà. Se da una parte, come visto prima, il termine "futurismo" veniva applicato per definire in maniera generale le correnti moderniste, dall'altra molti pittori ne conobbero comunque i tratti peculiari, documentandosi in prima persona attraverso viaggi compiuti in Europa oppure attingendone le informazioni tramite giornali e riviste. Come afferma John I. H. Baur:

Nei grattacieli, nei ponti, nella metropolitana e nella ferrovia sopraelevata di New York gli esponenti americani del movimento [modernista] trovarono simboli dinamici della nostra età meccanizzata. Il loro senso della città era stranamente affine a quello degli "Otto", ma mentre questi ultimi esploravano gli intimi aspetti umani di New York, i primi si occupavano della sua impressione complessiva sui sensi, del suo moto e del suo ritmo come singola unità.⁴⁶

Tra gli artisti vicini al gruppo The Eight, Maurice Prendergast, ad esempio, anticipò di gran lunga i suoi colleghi sul terreno delle sperimentazioni creando "ancor prima dei cubisti francesi uno stile semi-astratto fortemente schematico [...] che può ben rivendicare di essere il primo stile 'moderno' e proto-astratto degli Stati Uniti"⁴⁷.

Un altro esempio è costituito dalla figura di Robert Henri, mentore e fondatore del gruppo. Pur discostandosi totalmente dall'estetica futurista, nella sua pittura è possibile tuttavia individuare flebili sentori: nei suoi dipinti, infatti, alcune vedute urbane – tema, a dir la verità, da lui poco sperimentato – vengono restituite utilizzando pennellate energiche e dinamiche. Come spiega Barbara Rose, "la nozione [di Henri] secondo la quale l'arte è un processo vitale in uno stato di costante crescita organica riflette la misura in cui la filosofia Vitalista di Henri Bergson era penetrata nella teoria dell'arte d'inizio secolo"⁴⁸. Henri, dunque, pur servendosi di forme naturalistiche, adottò, come fecero pure i futuristi, i principi bergsoniani dell'*élan vital* per conferire energia e vivacità ai propri lavori. Tale componente la si ritrova, ad esempio, in *Figure in Motion* del 1913 (Fig. 1): il dipinto, pensato per essere esposto proprio in occasione dell'*International Exhibition*, era stato concepito da Henri per rappresentare al meglio il proprio credo artistico, fondato sì sullo studio di soggetti accademici, i quali, però, venivano ripresi in pose dinamiche e restituiti in modo da esprimere le stesse sensazioni di movimento.

Il dinamismo e la velocità erano d'altronde una prerogativa degli Stati Uniti, una caratteristica intrinseca della vita degli americani. Come scrive Claudia Dall'Osso:

L'accelerazione dei tempi di lavoro tayloristi, i voli dei fratelli Wright [...] la rapidissima distruzione degli edifici bassi per l'altrettanto rapida costruzione dei grattacieli, la realtà cinetica di città come New York [in cui] ascensori [...] svettano verso l'alto per discendere a terra in

pochi minuti. E si aggiunga il grande interesse delle arti grafiche e in generale degli osservatori di inizio Novecento per tutti i fenomeni connessi alle forme di accelerazione e di movimento che segnavano il secolo nuovo: tutto questo aveva a che fare particolarmente con l'America [...].⁴⁹

Qualsiasi artista venne, quindi, inevitabilmente attratto dai ritmi frenetici delle grandi metropoli, e cercò, soprattutto a partire dai primi anni del Novecento, di restituirli efficacemente nelle proprie opere.

E fu proprio il dinamismo, nei suoi diversi gradi di intensità, a costituire l'anello di congiunzione per la maggior parte dei modernisti americani. Molti di loro, inoltre, ebbero modo di visitare Parigi, entrando così in contatto con il clima effervescente delle avanguardie, arrivando poi a costituire, nel 1908, una vera e propria organizzazione denominata Nuova Società degli Artisti Americani: ne facevano parte, tra gli altri, John Marin, Max Weber, Marsden Hartley, Alfred Maurer, Charles Sheeler e Arthur Dove. Anche Edward Steichen, futuro collaboratore di Stieglitz, ne fece parte; non vi rientrò, invece, Charles Demuth, la cui pittura, più tardi intrisa fortemente di tematiche futuriste, appariva a quel tempo ancora troppo acerba. Tutti, almeno in una fase della loro carriera, vennero influenzati dalla pittura cubista e futurista, praticata da ciascuno in maniera peculiare, e tutti scelsero soggetti tratti dal mondo industriale per applicarvi le nuove soluzioni estetiche.

John Marin e Max Weber, in particolare, occuparono un posto di prim'ordine nella scena artistica americana, soprattutto per l'influenza che seppero esercitare sulle successive generazioni di artisti.

La pittura del primo si discostava enormemente da quella praticata dal gruppo *The Eight*: è sufficiente osservare il dipinto col quale partecipò all'*Armory Show, Woolworth Building, No. 28* del 1912 (Fig. 2), per comprendere quanto fossero distanti.

Specializzato nella tecnica dell'acquerello, Marin elaborò una personale interpretazione dei precetti futuristi, applicati al fine di ottenere visioni sempre brillanti della metropoli newyorkese. Essendo un assiduo frequentatore della galleria 291, Marin venne certamente informato da Stieglitz sulle conquiste ottenute in campo artistico dalle avanguardie europee, senza contare che tra il 1905 e il 1910 viaggiò spesso in Europa, visitando non solo Parigi⁵⁰, ma anche altri centri importanti come Amsterdam, Roma e Londra. In occasione di una sua mostra alla Photo-Secession Gallery, Marin affermò:

Vedo grandi forze al lavoro; grandi movimenti; grandi edifici e piccoli edifici, la guerra fra il piccolo e il grande; influenze di una massa su un'altra massa più grande o più piccola. Vengono suscitati sentimenti che mi infondono il desiderio di esprimere la reazione di queste "forze di attrazione", quelle influenze che giocano l'una con l'altra; grandi masse che attraggono masse più piccole, ciascuna soggetta in qualche misura al potere dell'altra. Mentre questi poteri operano spingendo, tirando, da un lato, verso il basso, verso l'alto, posso sentire il frastuono della lotta e una grandiosa musica risuona.⁵¹

Il modo con cui Marin elogia le "masse" che dominano la città, le quali scontrandosi generano una "grandiosa musica", sembra risentire delle dichiarazioni contenute nel *Manifesto del Futurismo*, ma richiama alla mente anche *La grande Milano tradizionale e futurista* di Marinetti, in cui pure veniva esaltata la città con le sue luci e i suoi rumori.

In effetti, Marin giunse a sviluppare una visione del tutto personale del Futurismo, differente da qualsiasi altro pittore americano. La sua produzione si poneva a metà strada tra il Futurismo e il Cubismo, con rimandi anche alla pittura orfica di Robert Delaunay, costituendo, come scrive Baur, "un singolarissimo espressionismo semi-astratto [la cui] intensità esplosiva si manifestava in distorsioni crude, angolari, flesse"⁵². Certamente, egli era interessato agli aspetti dinamici che caratterizzano

il flusso della vita cittadina, ma più che focalizzarsi sul solo movimento, preferiva concentrare la propria attenzione sul gioco di forze dal quale scaturisce, e sui soggetti della realtà metropolitana dai quali deriva tale gioco. Come egli stesso ebbe modo di affermare: “Mi piacciono le cose che contrastano [...] mi piace che ci sia una bella lotta – v'è sempre lotta ove sono cose vive”⁵³.

Questa tendenza alla sintesi di elementi ricavati da correnti artistiche diverse può essere spiegata dal fatto che i primi modernisti americani furono influenzati, oltre che dai grandi maestri come Paul Cézanne, principalmente dal Futurismo italiano e dall'Orfismo francese, “movimenti completamente diversi l'uno dall'altro sotto certi aspetti ma simili nel loro tentativo di infondere un dinamismo essenzialmente romantico nelle forme classiche dei cubisti”⁵⁴. Tutti, comunque, rimasero affascinati dalle bellezze industriali e dall'energia delle nuove città, dal loro “splendore geometrico e meccanico”⁵⁵, e questo evidenziava con chiarezza una certa sensibilità futurista da parte degli artisti. Inoltre, elementi cubo-futuristi caratterizzavano anche l'opera che più di tutte scandalizzò pubblico e critica durante l'*Armory Show*, ossia *Nu descendant un escalier* di Marcel Duchamp del 1912: probabilmente essa non solo destò lo stupore di molti, ma suscitò anche l'interesse dei giovani artisti americani verso le nuove sperimentazioni artistiche. “Nonostante le loro singole differenze, tutti costoro cercarono [quindi] nello astrattismo una struttura dinamica e uno spirito romantico; e questo era forse l'unico modo in cui l'arte astratta potesse venir collegata alla lunga tradizione romantica americana”⁵⁶. A detta di Baur, comunque, “di tutti i pittori astratti americani nessuno più di [John Marin] ha rivelato un amore più profondo per gli aspetti caratteristicamente americani sia dei paesaggi che delle città degli Stati Uniti”⁵⁷.

A metà strada tra Futurismo e Cubismo si poneva anche la pittura di Max Weber. Di origini polacche e di fede ebraica – aspetti che soprattutto all'inizio della sua carriera furono ben evidenti nei suoi quadri – Weber, a differenza di Marin, non espose in occasione dell'*Armory Show*, ma, come lui, fece parte del gruppo di artisti gravitanti attorno la galleria 291. Anch'egli, come molti altri artisti americani, conobbe gli scritti futuristi tramite i giornali locali e, come la gran parte di loro, tra il 1905 e il 1908 ebbe modo di viaggiare in Europa, stabilendosi a Parigi: qui frequentò l'*Académie Julian* e venne a contatto con alcuni dei più importanti esponenti delle avanguardie, come Henri Matisse, Pablo Picasso e Robert Delaunay. Rientrato a New York nel 1909, Weber sarebbe stato tra i primi ad aver introdotto il linguaggio cubista in America⁵⁸: “parecchi dei dipinti cubisti da lui eseguiti tra il 1910 e il 1919 sono [...] fra le prime opere astratte più riuscite prodotte negli Stati Uniti”⁵⁹. È intorno al 1912-1913 che i suoi lavori si caricano dell'energia e del dinamismo tipici dello stile cubo-futurista: in *New York* del 1913 (Fig. 3), lo skyline cittadino si contrae vorticosamente seguendo movimenti ondulatori che individuano il percorso dei treni sopraelevati transitanti tra i grattacieli e il ponte di Brooklyn. L'opera che però rispecchia pienamente l'estetica futurista di Weber resta *Rush Hour, New York* del 1915 (Fig. 4): il pittore, in questo caso, scelse un titolo emblematico per rendere al meglio l'idea di vitalità, movimento e frastuono che caratterizzano la metropoli americana. In questo dipinto, inoltre, non si riconosce alcun elemento figurativo, e tutta la potenza espressiva viene affidata alle linee-forza che attraversano ritmicamente la superficie. Come scrisse in un saggio non datato, intitolato *Plastic Expression*:

La forza dinamica o il potere coinvolto in un'espressione diventa più una forza psichica, una forza spirituale, ma mai saggiamente la di-

namica viene separata in due classi distinte, dinamica e fisica. La crescita, la bellezza e la fragranza di un fiore sono poetiche, ma anche scientifiche. Il motore elettrico è potente e scientifico, ma è anche, nella sua potenza e verità, un poema, o una plastica verità.⁶⁰

Influenzato dal clima generale, anche Weber operò una sintesi tra gli stilemi futuristi e quelli orfici, attribuendo ai soggetti meccanici dei primi la sinuosità e la vivacità dei secondi. Tale compromesso si sposava bene con l'idea di rendere in chiave romantica, meno cruda e rigida rispetto al Cubismo puro, lo scenario industriale americano. In quasi tutti i lavori dei modernisti americani, la componente romantica, istintiva, risultava infatti imprescindibile, a differenza di quella dinamica che mutava invece a seconda dell'individualità artistica. "Ma il fatto che tanti dei migliori artisti americani trovassero in questa combinazione il mezzo per una nuova espressione del loro ambiente americano come pure dei loro sentimenti personali, è una prova che la tradizione indigena non si era cristallizzata al punto da non poter più svilupparsi"⁶¹.

La stessa critica del tempo, in effetti, trovava alcune soluzioni cubiste troppo piatte e severe: come scrisse, ad esempio, il critico e collezionista Arthur Jerome Eddy, "forse la maniera da loro scelta è così astratta, così scientificamente teoretica, che finirà – se perseguita – per uccidere l'immaginazione, soffocare ogni piacere, traducendosi nel fallimento come espressione artistica"⁶². Ciò che si contestava al Cubismo era, dunque, l'eccesso di tecnicismo, l'aver messo al primo posto la teoria e l'abilità tecnica, a scapito dei sentimenti e delle emozioni.

È possibile affermare, quindi, con un certo grado di certezza, che la gran parte dei modernisti americani ebbe modo di venire a contatto con le dottrine futuriste: con maggiore o minore intensità, a livello teorico o meramente formale, tutti sperimentarono, a seconda della propria sensibilità, i principi del movimento guidato da Marinetti. Perfino Charles Sheeler e

Charles Demuth, due dei principali esponenti della Precisionismo americano, corrente diffusasi a partire degli anni Venti del Novecento⁶³, pur discostandosi decisamente dalle soluzioni formali futuriste, ne condivisero l'interesse per la macchina e l'estetica industriale: "nei suoi dipinti e fotografie raffiguranti i grattacieli di New York, gli interni dominati dalle macchine e le fabbriche automobilistiche, Sheeler consolidò la sua reputazione divenendo uno dei più importanti artisti di quel periodo"⁶⁴. Allo stesso modo, come scrive Barbara Haskell:

Demuth, sebbene evitasse la rappresentazione della simultaneità dei futuristi, era acuto quanto loro da esprimere il movimento e il passare del tempo. Anche la scelta di temi era affine: il cabaret e la sala da ballo erano ortodossi argomenti futuristi perché rappresentavano la vita cittadina nella sua forma più brillante e più "cinetica". Ma mentre i futuristi si concentravano sulla simultaneità dell'azione, Demuth [...] tentava di distillare in una singola opera d'arte il tipo di memoria riflessiva delle azioni passate".⁶⁵

Nel 1920, Joseph Stella tenne la sua prima personale alle Bourgeois Galleries di New York, presentando le sue enormi vedute della metropoli americana. Forse fu anche grazie a lui se la scia del Futurismo riuscì a protrarsi nella scena artistica statunitense fin dopo gli anni Venti. Inoltre, nel 1926, alle Grand Central Art Galleries di New York, venne organizzata l'*Exhibition of Modern Italian Art*, unica esposizione precedente al 1935⁶⁶, e successiva alla *Panama-Pacific International Exposition* del 1915, alla quale presero parte anche i futuristi: sponsorizzata dall'Italy-America Society e curata da Christian Brinton, la rassegna ospitò le opere di Giacomo Balla e Fortunato Depero – i grattacieli di quest'ultimo, in particolare, non devono essere passati inosservati –.

L'Armory Show di New York del 1913 e la Panama-Pacific International Exposition di San Francisco del 1915

I futuristi, come è noto, non parteciparono all'*Armory Show* del 1913. La grande manifestazione artistica, ufficialmente denominata *International Exhibition of Modern Art*, si svolse nelle sale dell'armeria del 69° Reggimento di New York tra il 17 febbraio e il 15 marzo, per poi fare tappa in altre due città americane: dal 24 marzo al 16 aprile a Chicago, presso l'Art Institute, e dal 28 aprile al 19 maggio alla Copley Society di Boston.

Nonostante l'assenza di opere futuriste, gli echi della rivoluzione marinettiana partita da Milano raggiunsero ugualmente il nuovo continente: come visto in precedenza, molti artisti americani ne furono influenzati, applicando ai propri lavori i caratteri distintivi del Futurismo, rinnovando in questo modo la propria concezione dell'arte e, soprattutto, riscrivendo la storia dell'evoluzione artistica del panorama statunitense.

L'*International Exhibition of Modern Art* rappresentò, in effetti, il primo momento in cui avanguardie artistiche europee e arte americana entrarono in contatto tra loro. Era questo, in fondo, l'obiettivo dell'intera manifestazione: come scrisse in seguito Walt Kuhn, uno dei principali organizzatori dell'evento, l'idea di dare vita all'*Armory Show* provenne da “[...] un ardente desiderio da parte di tutti di essere informati sulle attività poco conosciute svolte all'estero e dalla necessità di abbattere le condizioni soffocanti e compiaciute degli affari artistici locali applicate a pittori e scultori americani”⁶⁷. L'esposizione costituì, dunque, un crocevia fondamentale per lo sviluppo della storia dell'arte, e un importante ruolo in tal senso, seppur in modo indiretto, venne ricoperto anche dal Futurismo.

Giornali e riviste, come affermato in precedenza, risultarono determinanti ai fini della diffusione delle tendenze moderniste negli Stati Uniti. Ma la stampa non costituì l'unico canale

d'accesso. Il terreno, infatti, era abbastanza fertile per accogliere iniziative progressiste e lungimiranti. Nel 1905 il fotografo Alfred Stieglitz, insieme al collega Edward Steichen, fondò a New York la Photo-Secession Gallery, meglio nota come 291, numero che coincideva con il civico della Fifth Avenue in cui la galleria era ubicata: essa rappresentò in America il primo spazio espositivo destinato all'arte emergente e svolse un'importante funzione nell'ambito dell'informazione e della diffusione delle nuove tendenze artistiche provenienti dall'Europa. Nel 1908, la 291 ospitò, ad esempio, lavori di Auguste Rodin e di Henri Matisse, mentre nel 1911 e nel 1914 quelli di Paul Cézanne e di Constantin Brancusi; per ammirare i lavori di un futurista bisognerà attendere invece il 1917, anno in cui la galleria presentò le opere di Gino Severini.

Del resto, fu proprio la fotografia, ossia il primo interesse di Stieglitz e Steichen, a determinare un drastico cambiamento nella percezione del mondo, per cui gli artisti, titubanti sulle prime, se ne servirono in seguito per aggiornare le proprie idee in fatto di arte, giungendo così ad elaborare nuovi linguaggi espressivi. Il merito di Stieglitz fu, quindi, quello di aver impartito all'ambiente artistico americano una rinnovata sensibilità: pur non esponendo inizialmente opere futuriste, la sua galleria accolse lavori di artisti post-impressionisti, fauves e cubisti che alimentarono comunque l'interesse dei giovani pittori statunitensi verso le nuove forme di espressione. Marsden Hartley, Arthur Dove, Georgia O'Keeffe e molti altri cominciarono così a sperimentare modalità inedite di pittura, formando, come visto prima, il fronte progressista dell'arte statunitense. Molti di loro, inoltre, spinti dalla curiosità di vivere in prima persona i fermenti delle avanguardie, decisero, come detto poco sopra, di trasferirsi in Europa: è il caso anche di Joseph Stella, il quale, pur non facendo parte del gruppo di artisti che orbitava attorno alla galleria 291, nel 1909 partì alla volta dell'Italia, per poi visi-

tare Parigi nel 1912 ed entrare così in contatto con la pittura futurista. Il 1912, fra l'altro, era l'anno in cui venne organizzata l'esposizione alla Galleria Bernheim-Jeune, che Stella certamente ebbe modo di apprezzare.

Fu proprio in occasione di un viaggio in Europa che Marsden Hartley, nel novembre 1912, scrisse a Stieglitz riguardo ad una prima possibilità dei futuristi di partecipare all'*Armory Show*: "Kuhn mi dice che possiede dei Van Gogh dalla Germania e dall'Olanda – dei Cézanne e dei Gauguin da Vollard – e devono avere dei Cubisti e suppongo anche Futuristi"⁶⁸.

Alla vigilia della grande esposizione del 1913, Walt Kuhn e Arthur B. Davies, due dei principali promotori e organizzatori della manifestazione, contavano, quindi, di poter ospitare anche opere futuriste. Segretario esecutivo dell'esposizione il primo, presidente dell'*Association of American Painters and Sculptors*⁶⁹ il secondo, essi si avvalsero poi del prezioso supporto di Walter Pach, artista e critico d'arte che, tra il 1907 e il 1908, si era stabilito a Parigi per studiare la pittura europea, entrando così a far parte del circolo culturale gravitante attorno alle figure di Leo e Gertrude Stein. Durante il suo soggiorno parigino, Pach conobbe numerosi artisti, come Constantin Brancusi, Raoul Dufy, Pablo Picasso e Marcel Duchamp. Non solo: tra il 1910 e il 1913, quando si trasferì nuovamente a Parigi per frequentare l'*Académie Ranson*, dopo un breve periodo in cui fece ritorno in America, Pach ebbe modo di conoscere anche Umberto Boccioni, Gino Severini e Carlo Carrà, giunti nella capitale parigina per presiedere alla mostra organizzata alla Galleria Bernheim-Jeune. Grazie ai costanti rapporti instaurati con i maggiori esponenti delle avanguardie europee, Walter Pach costituì l'anello di congiunzione tra questi e il duo Davies-Kuhn, conosciuti per la prima volta nel 1908, contribuendo in maniera determinante alla selezione dei lavori da esporre nell'imminente *Armory Show*.

I tre, a partire dal 1912, intrapresero un lungo viaggio tra le città più importanti d'Europa al fine di raccogliere il maggior numero di opere possibili, visitando mostre, gallerie e studi d'artista: in Olanda, ad esempio, esaminarono i lavori di Odilon Redon e Vincent Van Gogh; a Monaco e Berlino quelli degli espressionisti tedeschi; a Parigi ricevettero, tra gli altri, opere da Marcel Duchamp, Pablo Picasso, Georges Braque e Amedeo Modigliani, ma anche da artisti americani che lì si erano trasferiti, come Morgan Russell ed Elie Nadelman. Nella capitale parigina conobbero, inoltre, importanti mercanti d'arte, come Ambroise Vollard e Paul Durand-Ruel, i quali offrirono loro lavori di Paul Cézanne, Paul Gauguin e August Renoir. I coniugi Stein, invece, li misero in contatto con i fauves⁷⁰. Alla fine della loro spedizione, Kuhn, Davies e Pach riuscirono a raccogliere più di mille opere d'arte, a fronte di trecento artisti selezionati: l'unico italiano a partecipare all'*Armory Show* fu Athos Casarini⁷¹, il cui nome compare nella lista presente all'interno del libro di Kuhn *The Story of the Armory Show*, breve resoconto dell'esperienza di viaggio⁷².

Come accennato prima, in un primo momento anche i futuristi vennero invitati all'evento newyorkese, e a confermarlo è lo stesso Walter Pach in una lettera del 1920 indirizzata alla collezionista Katherine Dreier, la quale richiedeva delle spiegazioni circa la loro assenza alla manifestazione:

Non vi era alcuna testimonianza del gruppo futurista all'Esposizione Internazionale del 1913. I Futuristi furono invitati ad esporre e fu detto loro che potevano avere una sala per sé se lo volevano, in modo da mantenere intatta la loro individualità artistica. Dopo un po' di tempo mi dissero che sarebbe stato impossibile mandare le loro opere in America a causa di altri impegni.⁷³

Dalle parole di Pach pare, dunque, che altri impegni ne ostacolassero la loro presenza. Tuttavia, la questione del rifiuto da

parte dei futuristi di partecipare all'*Armory Show* non si riduce soltanto a questa vaga giustificazione.

In effetti, il gruppo guidato da Marinetti venne dapprima invitato ad esporre alla Secessione Romana del 1913, da organizzarsi presso il Palazzo delle Esposizioni. Tale informazione ci giunge da una lettera di Boccioni del 1912 indirizzata a Carrà: "Scrivimi cosa ne pensi di New York. Tutto è gratis, sala metri 16x8: esposizione 7 dicembre. Soli inconvenienti: mancanza di ingresso futurista, esposizione di Roma, esposizione di Amsterdam"⁷⁴. Ma le preoccupazioni del gruppo, in particolare quelle di Boccioni e Marinetti, non riguardavano tanto la "mancanza di ingresso futurista", prerogativa di ogni esibizione alla quale partecipavano, o la mole di impegni già presi, quanto, piuttosto, il fatto di partecipare a un evento nel quale erano presenti anche altre tendenze artistiche europee. Nella lettera, infatti, si legge anche:

Siamo invitati a esporre a New York con Picasso, Braque, i cubisti, Cézanne, eccetera.

La cosa mi sarebbe indifferente se un mio amico non avesse scritto a Severini che sa di una prossima mostra futurista a New York. Questa (immagino) è fatta dal dottor Borchardt il quale a scopo di speculazione, con i quadri comprati a metà prezzo, ci precede e svergina tutte le città più importanti del mondo.

Il nostro ingresso trionfale in tutte le capitali è completamente compromesso!⁷⁵

Da quanto si evince, l'irritazione e le perplessità di Boccioni scaturirono anche da ragioni commerciali legate ad una particolare vicenda. Protagonista di tale episodio fu lo scrittore e collezionista tedesco Rudolf Borchardt, il quale, in occasione della mostra tenutasi a Berlino nel 1912 presso la galleria Der Sturm di Herwarth Walden, acquistò ventiquattro opere futuriste: oltre a non rispettare i termini di pagamento di tali opere, Borchardt stava progettando di organizzare mostre futuriste

all'estero senza il consenso degli artisti. Tutto questo, evidentemente, irritò non poco Boccioni che, come prosegue nella lettera, avrebbe immediatamente avvisato Marinetti dell'accaduto. La risposta di quest'ultimo arrivò tempestivamente il 15 novembre 1912 attraverso un telegramma: "Per quanto riguarda l'adesione all'*Armory Show*, la presenza dei futuristi lì in compagnia di così tante e diverse tendenze non potrebbe che aumentare la confusione già dilagante in Europa [...]. Siamo assolutamente contrari a una mostra con i cubisti a New York"⁷⁶. Marinetti, nonostante le rassicurazioni degli organizzatori circa la possibilità di esporre i lavori in una sala ad essi dedicata, continuava dunque a nutrire il timore che una così grande manifestazione, caratterizzata dalla presenza di numerosi artisti collegati a correnti artistiche diverse, potesse oscurare la specifica identità del movimento, identità che, a ragion veduta, temeva potesse essere confusa soprattutto con quella dei cubisti. Una lettera di Boccioni, destinata in questo caso a Gino Severini, metteva così fine alla questione: "Per New York abbiamo pensato (come dicevamo noi a Parigi) di non esporre"⁷⁷.

Preoccupazioni relative a speculazioni commerciali e inquietudini derivanti dal pericolo che l'individualità del movimento potesse essere intaccata, condussero quindi i futuristi a rifiutare un'opportunità che si sarebbe rivelata molto più importante di quanto in un primo momento avessero ipotizzato. Del resto, la compagine di Marinetti non avrebbe partecipato neppure alla Secessione Romana dello stesso anno, come spiega il poeta Aldo Palazzeschi in una lettera inviata al pittore Ardengo Soffici:

Alla secessione di Roma erano state formalmente promesse a Marinetti 3 sale o salette per i futuristi. Dopo, a causa dell'introduzione in quella mostra di centomila persone, avevano dovuto contentarsi di

una sola grande sala, ora si tratterebbe di dargliene una più piccola dove gli è impossibile stendere i 30 quadri dei cinque pittori.⁷⁸

All'incirca le stesse motivazioni che portarono Marinetti ad abbandonare il progetto dell'*Armory Show*, lo spinsero poi a rifiutare anche l'offerta proveniente dagli organizzatori della Secezione: la sala risultava essere troppo piccola per rendere adeguatamente omaggio all'estro dei futuristi, così, in alternativa, venne organizzata un'altra mostra al Ridotto del Teatro Costanzi di Roma.

In occasione del trasferimento dell'*Armory Show* dalle sale dell'armeria di New York all'Art Institute di Chicago, l'Association of American Painters and Sculptors pubblicò un opuscolo dal titolo *For and Against: Views on the International Exhibition Held in New York and Chicago*⁷⁹ nel quale si cercava di chiarire la vicenda riguardante l'assenza dei futuristi. Nella sezione *As to Futurists* si legge infatti:

Per correggere un naturale malinteso che abbiamo trovato essere generale, desideriamo dare una spiegazione circa l'assenza dei futuristi dall'Esposizione.

I Futuristi sono stati visti personalmente lo scorso autunno dai signori Davies, Kuhn e Pach e hanno ricevuto l'invito più cordiale che potrebbe essere esteso a qualsiasi individuo o gruppo di uomini. In effetti, era stata offerta loro un'intera sala dell'Esposizione affinché la loro individualità artistica potesse essere preservata in maniera intatta, se lo desideravano. Pur essendo assolutamente disposti a esporre con noi, le circostanze legate ad impegni con Esposizioni Europee hanno impedito loro di inviare le opere in America.

Persino tra persone ben informate in Europa regna una notevole confusione sulla nomenclatura delle nuove scuole. Non era quindi una sorpresa che i giornali americani, sapendo che i Cubisti sarebbero stati realmente presenti all'esibizione, avrebbero incluso i Futuristi con loro. Nessuna opera mostrata a New York o Chicago può essere attribuita ai seguaci delle teorie futuriste.⁸⁰

Scritta molto probabilmente da Walter Pach⁸¹, la dedica confermava in qualche modo che le preoccupazioni nutrite da Marinetti circa una possibile confusione tra i diversi gruppi artistici erano fondate: i giornali americani, infatti, sapendo della presenza dei cubisti alla manifestazione, diedero per certa anche quella dei futuristi.

Terminato il tour europeo, Arthur B. Davies, una volta rientrato in America, si concentrò sui dettagli relativi alla pianificazione dell'evento, assegnando al pittore William J. Glackens, anche lui tra i fondatori dell'Association of American Painters and Sculptors, il compito di selezionare le opere d'arte da esporre nella sezione statunitense. Come ricordò successivamente Walt Kuhn, "come emblema [della manifestazione] venne adottata la bandiera del pino della rivoluzione americana; l'albero venne riprodotto sulle spille della campagna pubblicitaria come simbolo del 'Nuovo Spirito' [...]. Quindi lo spettacolo finalmente si aprì [...] nella notte del 17 febbraio 1913. Tutta la società era lì, tutta l'arte pubblica, e il successo sembrava assicurato"⁸².

Una particolare attenzione venne quindi attribuita alla scelta delle strategie promozionali per la pubblicizzazione dell'evento, le quali, come afferma Barbara Rose, si rivelarono una delle armi più efficaci:

Il risultato più importante dell'Armory Show fu forse il meno visibile: la mostra si diffuse in tutta l'America, sotto forma di riproduzioni o cartoline, nuove immagini che imposero alla coscienza del paese l'esistenza della cosa più strana che esisteva allora, agli occhi di tutto il mondo, l'arte moderna.⁸³

Nel giorno dell'inaugurazione si contarono circa quattromila visitatori. Soltanto nel periodo in cui l'esposizione si tenne negli spazi di New York, se ne contarono circa settantacinquemila: in totale, i visitatori furono più di duecentocinquantamila. No-

nostante le inevitabili polemiche spesso suscitate da eventi del genere, la mostra, oltre ad ottenere ottimi risultati in termini di pubblico, attirò numerosi compratori e registrò un grande numero di vendite: vennero acquistate, infatti, più di centocinquanta opere e, nella maggior parte dei casi, queste confluirono nelle collezioni di importanti personalità, come, ad esempio, Katherine Dreier, John Quinn, Walter Arensberg e Albert Barnes, i quali intrapresero l'attività di collezionisti proprio grazie all'entusiasmo che suscitò l'evento.

La sezione americana dell'*Armory Show* includeva lavori appartenenti alle due compagini artistiche allora in voga: da una parte vi era il gruppo *The Eight* e dall'altra quello sostenuto da Alfred Stieglitz. La pittura professata dai primi, in termini di significato e soggetti, era vicina a quella dei realisti francesi, in particolare Jean-François Millet: il loro obiettivo era quello di rendere le realtà cittadine così come si manifestavano agli occhi, crude e senza inutili orpelli. Gli artisti della *Ashcan School*, guidati dal pittore Robert Henri, proseguirono quindi il lavoro iniziato qualche anno prima da Thomas Eakins, uno dei più importanti pittori realisti americani, il quale affermava:

Se l'America [...] vuole produrre grandi pittori e se i giovani vogliono ottenere un posto nella storia dell'arte del loro paese, il loro primo desiderio in America dovrebbe essere quello di penetrare più a fondo nel cuore della vita americana, piuttosto che trascorrere il loro tempo all'estero ottenendo una visione superficiale dell'arte del Vecchio Mondo [...]. Sarebbe meglio per gli studenti di arte e per i pittori americani studiare il loro paese e ritrarre la sua vita e i suoi tipi. Per farlo devono rimanere liberi da ogni superficialità estranea. Certo, questo deve essere compreso attraverso le opere dei vecchi maestri, ma gli americani devono espandersi nel loro campo, così come stanno facendo. Devono cercare da soli, e solo in questo modo si creerà una grande e distintiva arte americana.⁸⁴

La pittura di questi artisti, seppur reazionaria, si discostava, però, dal tradizionale realismo esercitato in America, incentrato

soprattutto sul tema del paesaggio⁸⁵, e, come visto prima, presentava delle similitudini, soprattutto nel caso di Henri, con quella esercitata dai futuristi. Proprio per questi motivi, essa veniva considerata sovversiva e di cattivo gusto dalla maggior parte del pubblico americano: come afferma John I. H. Baur, “‘gli Otto’, ricercando gli aspetti non convenzionali della vita americana, affermarono un liberalismo sociale che a quei tempi era tanto progressista quanto lo stile di questi pittori era reazionario”⁸⁶. L’avversione mediatica nei confronti di questa compagine artistica è testimoniata da una recensione della mostra del 1908 tenutasi alla Macbeth Gallery di New York, la quale segnò l’esordio espositivo del gruppo:

La volgarità di questa mostra colpisce in faccia, e sfido a trovare qualcuno in uno stato d’animo sano che, per esempio, vorrebbe appendere i posteriori di maiali di Lucks o “A Mouquin’s” di Glackens o “Hairdresser’s Window” di John Sloan nel proprio soggiorno o galleria senza esserne disgustato due giorni dopo. È arte esibire le nostre piaghe?

Per quanto riguarda Predergast, il suo lavoro è un’autentica brodaglia artistica, e quelli di Shinn sono di poco migliori [...]. Arthur B. Davies è su un piano leggermente diverso, quel piano che ti lascia in dubbio tra genialità e follia. Anche Henri ha una vena di grossolanità [...]. Bah! Il tutto crea una netta sensazione di nausea.⁸⁷

Sul piano opposto rispetto ai pittori della Ashcan School si ponevano gli artisti supportati da Stieglitz: come detto in precedenza, questi vennero direttamente a contatto con le avanguardie europee e si servirono di simili linguaggi espressivi per dar vita a lavori molto vicini a quelli dei cubisti e dei futuristi. Inoltre, come spiega Barbara Rose, i pittori della 291 furono profondamente ed inevitabilmente influenzati dalla fotografia:

Il fatto che molti fedeli della 291 usassero forme rettilinee e un’illuminazione cruda, che amassero le inquadrature ravvicinate e i forti contrasti, gli ingrandimenti e le composizioni tagliate, si spiega in

parte con la loro intimità nei confronti della fotografia. L'esempio più chiaro è Charles Sheeler, un notevole fotoreporter, una figura interessante e influente, famoso più per le sue raffigurazioni di grattacieli e di fabbriche che per le sue fotografie di stessi soggetti. Sheeler riduce le forme a volumi geometrici puri sia nella pittura che nella fotografia. Per il resto, usava spesso le fotografie come punti di partenza per i dipinti, specialmente nell'ultima parte della sua vita.⁸⁸

Così, in occasione dell'*Armory Show* le due anime dell'arte americana si incontrarono per la prima volta: realisti come Robert Henri, John Sloan, George Lucks e George Bellows si trovarono accanto a modernisti quali Marsden Hartley, John Marin, Alfred Maurer e Gaston Lachaise. Oltre a questi, nella sezione americana Arthur B. Davies incluse artisti che considerava precursori dello stile modernista, come James Whistler e Mary Cassat, e che reputava indipendenti da qualsiasi movimento artistico: era il caso, tra gli altri, di Edward Hopper e di Joseph Stella⁸⁹. Davies, d'altro canto, non inserì opere di altri modernisti che di lì a poco si sarebbero ugualmente affermati sulla scena artistica statunitense: si trattava, ad esempio, di Max Weber, James Daugherty, Charles Demuth e Arthur Dove⁹⁰.

Nonostante giungessero a risultati formali totalmente opposti, partendo da riferimenti estetici altrettanto diversi, realisti e modernisti condividevano tutti un intento comune: quello di condurre l'arte americana su un binario nuovo, cercando di sperimentare soluzioni pittoriche mai viste prima e di fornire nuova linfa ad uno scenario artistico che risultava essere ancora troppo legato ai vecchi stilemi tradizionali. In questa ricerca, però, gli artisti gravitanti attorno alla galleria 291 "non cercarono di trasformarsi in europei. Sull'esempio dei membri dell'*Ashcan School*, essi volevano esprimere una visione puramente americana. Ciò che risulta notevole e significativo su Dove, O'Keeffe, Marin e Hartley è l'essenziale preoccupazione

di affermarsi come americani senza rinunciare ad essere modernisti".⁹¹

Dopo le vicende che portarono al rifiuto di partecipare all'*Armory Show* del 1913, i futuristi non potevano farsi sfuggire un'ulteriore occasione: accettarono così di prendere parte alla *Panama-Pacific International Exposition* di San Francisco del 1915. La grande manifestazione venne indetta per celebrare l'apertura del Canale di Panama, terminato nel 1914, che decretava la città quale uno dei più importanti snodi commerciali degli Stati Uniti. L'esposizione, inaugurata il 20 febbraio 1915 e conclusasi il 4 dicembre dello stesso anno, costituì per la comunità di San Francisco anche un modo per riscattarsi dal terribile terremoto che aveva colpito la città nel 1906.

In un primo momento, la concorrenza per ospitare l'evento risultò molto elevata, essendo il Canale di Panama un'imponente struttura che coinvolge ancora oggi diverse realtà cittadine. Una di queste, in particolare, sembrava potesse effettivamente accogliere la manifestazione, spuntandola su tutte le altre: per evitare lunghe ed estenuanti polemiche, si decise, quindi, che anche la città di San Diego avrebbe avuto la sua *Panama-California Exposition*, inaugurata il primo gennaio 1915 e protrattasi fino al primo gennaio 1917⁹². Tale manifestazione, tuttavia, risultò meno rilevante di quella organizzata a San Francisco e riscosse meno successo.

A differenza dell'*Armory Show*, che si tenne all'interno di un ambiente chiuso e suddiviso in sale, la *Panama-Pacific International Exposition* venne allestita all'aperto, in un punto disabitato della baia di San Francisco: tutto ciò permise la costruzione di nuove e avveniristiche strutture, ognuna delle quali concepita per riservare allo spettatore le migliori condizioni di fruizione. Ogni nazione poteva, inoltre, presentare un proprio progetto di spazio espositivo attraverso il quale esibire al meglio le proprie opere.

Un avanguardistico impianto di illuminazione, costituito da centinaia di lampadine e riflettori, contribuì a rendere l'atmosfera tra i padiglioni ancor più magica e scintillante – non a caso la fiera venne ricordata con il nome di “Jewel City” –. Anche la torre posizionata all'ingresso principale, sulla Scott Street, venne ribattezzata “Tower of Jewels”: alta più di 130 metri, presentava un rivestimento costituito da una moltitudine di lastre di vetro, le quali di giorno riflettevano la luce solare, mentre di notte, illuminate dai riflettori, creavano uno strabiliante effetto luminoso. In occasione dell'esposizione venne inoltre costruito il Palazzo delle Belle Arti, tuttora visibile nella baia: progettato dall'architetto Bernard R. Maybeck, l'edificio ospitava le opere della sezione americana e alcune delle opere appartenenti alle altre nazioni, comprese, come si legge nella guida ufficiale, “opere rappresentative delle scuole futuriste, cubiste e di altre ultra-moderne”⁹³. Gli altri edifici accoglievano, invece, oggetti appartenenti ai più significativi settori della vita quotidiana, come prodotti alimentari, agricoli, trasporti, industria, ecc., mettendo in mostra le ultime conquiste ottenute in ognuno di essi.

L'innovazione e la tecnologia, aspetti che, inconsapevolmente, ben si sposavano con i dettami futuristi, furono, in fondo, i tratti peculiari della fiera, la quale doveva discostarsi da tutte le precedenti rassegne sorte in America. È ancora la guida dell'epoca a precisarlo nella sezione intitolata Scope:

La Panama-Pacific International Exposition espone quindi il progresso materiale della civiltà di un decennio. Per ottenere la qualifica di Esposizione universale, deve fare completa dimostrazione delle conquiste di tutte le nazioni civili in tutti i campi di sforzo umano. L'Esposizione fa tutto questo. Essa è un'epitome di civiltà. Il lungo passo avanti compiuto dalla Panama-Pacific International Exposition, rispetto a tutte le esposizioni che la hanno preceduta, consiste in gran parte nel riflettere il progresso fatto dal mondo nelle arti, nelle scienze e nelle industrie da quando è stata tenuta l'ultima Esposizione.⁹⁴

Denominata anche "The City of Domes" per via delle numerose cupole che ne tracciavano lo skyline, la *Panama-Pacific International Exposition* costituì, dunque, il risultato di un "attento programma di integrazione tra paesaggio, colore, architettura ed iconografia storica"⁹⁵.

Gli organizzatori dell'esposizione, finanziata da una folta schiera di mercanti locali e personalità importanti, incontrarono un solo, grande problema nel corso dei preparativi: dall'altra parte dell'oceano il primo conflitto mondiale era appena scoppiato e minacciava di mettere a rischio la partecipazione di numerose nazioni. Nonostante tutto, però, il presidente della fiera Charles C. Moore, fermamente convinto dei benefici che questa avrebbe apportato non solo alla comunità californiana e statunitense, ma a tutte quelle che avrebbero accettato di parteciparvi, comunicò che i lavori non sarebbero stati interrotti:

Ci sono state notizie secondo cui l'Esposizione, a causa della guerra in Europa, sarebbe stata rinviata. Essa non sarà rinviata.

Sono state pubblicate dichiarazioni secondo le quali la guerra in Europa avrebbe seriamente compromesso l'importanza commerciale o educativa o il successo finanziario dell'Esposizione. Essi non saranno così colpiti.

Tutto questo costituisce una risposta sufficiente riguardo al fatto che non c'è più alcun dubbio o incertezza circa il successo dell'Esposizione a prescindere dalla situazione in Europa.

L'Esposizione sarà, quindi, aperta come da programma. Non c'è la minima ragione per credere che il suo successo, in qualsiasi fase, risulterà inferiore rispetto a quello che si pensava con certezza prima che scoppiasse la guerra europea. Nessuna delle nazioni in guerra ci ha comunicato l'intenzione di ritirare la sua partecipazione; La Francia e l'Italia ci hanno infatti notificato che i loro piani rimangono invariati, ma anche se dovessimo perdere le altre, l'interesse e l'importanza dell'Esposizione rimarrebbero ancora intatte, superando tutti i precedenti.⁹⁶

Nella nota, emessa dal Consiglio di Amministrazione il 14 agosto 1914, si legge, inoltre, che anche l'Italia aveva assicurato la propria presenza all'evento: in effetti, la decisione venne presa già nel 1913, quando "tutto sarebbe tramontato nella dimenticanza se non si fosse fatta avanti la Presidenza dell'Esposizione Nord-Americana [...] per evitare che mancasse anche lei, oltre alle tante nazioni che avevano già defezionato"⁹⁷.

Al fine di assicurarsi la partecipazione del maggior numero di nazioni possibile, il coordinatore del Dipartimento delle Belle Arti americano, John E. D. Trask, alcuni mesi dopo lo scoppio della guerra, incaricò il Capitano Asher C. Baker, futuro Direttore della Sezione Espositiva, di intraprendere un viaggio in Europa. Nel novembre 1914, la nave *Jason* salpò da New York per dirigersi prima in Francia e poi in Italia: arrivato a Roma, Baker venne raggiunto da un altro emissario della *Panama-Pacific*, il critico d'arte John N. Laurvik⁹⁸, il quale, dopo aver visitato la capitale ed aver soggiornato a Venezia, raggiunse Marinetti nella sua casa a Milano: "Dopo molte esortazioni, [Marinetti] promise di inviare cinquanta esemplari di opere svolti dai dieci leader del suo gruppo"⁹⁹.

Quando giunsero a Roma, Baker e Laurvik vennero accolti da Ernesto Nathan, sindaco della città dal 1907 al 1913, nominato in occasione della fiera di San Francisco Regio Commissario e Ministro plenipotenziario del Governo Italiano: a seguito della nomina, Nathan, senza vagliare alcun concorso, e suscitando non poche polemiche, decise di affidare all'architetto Marcello Piacentini il compito di progettare il padiglione italiano per l'esposizione. La notizia venne accolta in maniera positiva dalla stampa, e dalle pagine di «Emporium» si evince che quella della *Panama-Pacific International Exposition* veniva considerata un'opportunità da non perdere, utile per esibire al mondo la bellezza e le qualità dell'Italia:

L'Italia sta preparandosi ad una bella lotta pacifica, nella quale abbiamo motivo di sperare che saprà affermarsi degnamente e nobilmente.

Così, riconosciuta l'importanza eccezionale di questa nuovissima mostra, bene ha fatto il Governo italiano a decidere la partecipazione dell'Italia in forma e misura nobili e eccellenti. Accanto ai prodotti industriali maggiori e minori, accanto alle manifestazioni artistiche più degne, l'Italia vuole però mostrare anche i titoli di nobiltà della sua razza, rivelare anche una parte del suo patrimonio ideale che non mai è stato dimenticato e che anche nelle lotte più moderne e più materialistiche deve e può avere il suo significato e il suo peso.

Così accanto ai grandi padiglioni internazionali e nazionali, l'Italia avrà anche il suo piccolo padiglione nel quale saranno assommate le energie migliori e le migliori affermazioni dell'Italia antica e della nuova.¹⁰⁰

Anche il progetto di Piacentini, che intendeva trasferire all'interno della fiera un piccolo spaccato geografico e culturale della penisola italiana, venne salutato con entusiasmo dai giornali e dagli stessi organi statali: l'idea di concepire la sezione italiana attraverso una serie di palazzi, piazze e spazi aperti gli valse l'ambito *Grand Prix*, conteso dai centodieci padiglioni presenti alla manifestazione. Ancora su «Emporium» si legge:

Il padiglione italiano dunque, opera dell'architetto Marcello Piacentini, più che costituire una vera e propria galleria d'esposizione, costituirà, per genialissima e fortunata concezione, un centro di ritrovo, un vero centro di italianità. Accanto alle grandi gallerie del lavoro esso rievocherà l'ambiente, la storia e le più notevoli caratteristiche d'Italia.

"Prendendo lo spunto – son parole dell'architetto – dai centri delle cittadine artistiche italiane, costituiti quasi sempre dalle due piazze principali (quella del Municipio e quella dei Mercanti) tra loro congiunte da portici e da viuzze, come a Verona, a Perugia, a Siena, a Bergamo, a Padova, ecc., ho voluto creare un frammento di Città, che non soltanto con le sue architetture multiformi, ma anche con la pittoricità e irregolarità dell'insieme, con i portici, le colonne, le statue, i pennoni, i drappi, e con l'animazione vera, con le campane suo-

nanti a festa, con le finestre adorne di fiori, con le fontane abbondanti di fresche acque, con tutte quelle mille caratteristiche che affollano e vivificano le nostre belle città, potesse dare, sia pure per un attimo, l'illusione di trovarsi in Italia [...]".¹⁰¹

Il padiglione italiano riscosse un discreto successo anche in America. In una guida non ufficiale della fiera si legge infatti:

La sezione italiana è la migliore tra gli spazi espositivi. C'è una sensazione generale di ordine e riposo che risulta essere ben gradita quando si viene dalle sovraffollate sale americane. I dipinti italiani non danno l'impressione di un'esibizione di capolavori – anzi ci sono pochissime tele alle quali attribuire un'attenzione speciale – ma sono ben al di sopra della media delle altre sezioni.¹⁰²

I futuristi, tuttavia, non esposero all'interno del padiglione italiano, bensì, come accennato prima, in una struttura annessa al Palazzo delle Belle Arti, concepita per accogliere migliaia di lavori tra dipinti e sculture: "il nuovo edificio costruito per ospitare le opere raccolte all'estero e trasportate qui dopo lo scoppio del conflitto europeo [...] è la parte più interessante del Dipartimento di Belle Arti. Qui sono riuniti i lavori che esibiscono il fermento e gli esempi più estremi di tutte le tendenze dell'arte contemporanea all'estero [...]"¹⁰³. La compagine guidata da Marinetti presentò "quarantasette opere e due sculture (di Boccioni) nella galleria 141 al secondo piano della dependance del Palazzo [...]"¹⁰⁴; l'unico assente fu Ardengo Soffici, il quale decise di abbandonare il gruppo poco prima della manifestazione.

La *Panama-Pacific International Exposition*, pur ottenendo un grande successo, non riscosse però lo stesso clamore dell'*Armory Show* del 1913. Nella maggior parte dei casi, le opere d'arte d'avanguardia ospitate nell'*International Exhibition* suscitavano, infatti, pesanti critiche, costituendo quasi motivo di scandalo, mentre, nel caso della fiera di San Francisco

del 1915, giornali e pubblico americani avevano ormai acquisito una certa sensibilità artistica, maturata proprio grazie all'influsso delle tendenze moderniste europee sugli artisti locali: molti si accorsero dei benefici di tali influenze ed accolsero con maggior entusiasmo le differenti manifestazioni artistiche provenienti dall'estero. C'è da dire, però, che, rispetto alla precedente esposizione newyorkese, i modernisti americani in questo caso non vi presero parte, e quasi tutte le opere selezionate per la sezione statunitense non presentavano alcuna traccia delle innovazioni introdotte dalle tendenze europee¹⁰⁵ – i toni leggeri e accomodanti della stampa furono quindi dovuti probabilmente a questo –.

In Italia, la *Panama-Pacific*, soprattutto in relazione alla presenza di opere futuriste, non venne tanto pubblicizzata, e ad accorgersene fu lo stesso Boccioni:

La mostra futurista ebbe in Italia una scarsa eco, sicuramente anche a causa della guerra in corso, e Boccioni, ancora nel maggio 1916, pochi mesi prima della sua prematura morte, si lamentava che la stampa italiana «impegnata a decantare il favoloso successo dell'arte "ufficiale-commerciale-accademico-italiana", aveva del tutto trascurato la partecipazione dei futuristi alla Panama Pacific Exposition».¹⁰⁶

Eppure, dalla prefazione relativa alla sezione dedicata al movimento, contenuta nel catalogo ufficiale dell'esposizione, si evince che Boccioni, autore del testo, attribuì enorme importanza all'evento: «Possiamo dichiarare, senza vantì, che la prima mostra dei futuristi italiani, recentemente tenutasi a Parigi e Londra e ora trasferita a San Francisco, è la più importante esposizione della pittura italiana che sia stata sottoposta al giudizio dell'America»¹⁰⁷.

A differenza di quanto accadde in Italia, in America i futuristi vennero quasi sempre menzionati all'interno degli scritti riguar-

danti la fiera, e i loro lavori, in certi casi, vennero giudicati in maniera positiva dalla stampa, soprattutto perché costituivano una sostanziale novità all'interno dello scenario artistico statunitense. Michael Williams, ad esempio, nella sua *A brief guide to the Department of fine Arts*, dedicò un intero capitolo al Futurismo, intitolato *Italian Futurists*:

Le opere dei futuristi italiani sono esposte in una galleria separata all'ultimo piano. Questi lavori costituiscono la produzione di quel gruppo di artisti di cui Marenetti, il poeta e il pamphlettista, è il leader riconosciuto, il quale persegue senza compromessi gli strani percorsi di questa nuova forma d'arte [...]. Si può dire che gli uomini di queste scuole, almeno quella Cubista e Futurista, desiderano liberarsi da tutte le soluzioni artistiche formali e tradizionali creando espressioni soggettive completamente nuove. Il fatto che non vi riescano sembra ovvio, ma forse una qualche utile forma di uso del colore e della linea potrebbe svilupparsi da questa sperimentazione disperata, chi potrebbe negarlo?¹⁰⁸

Pur sollevando qualche dubbio circa le ambizioni della pittura futurista, Williams riconobbe comunque che le sperimentazioni eseguite sulle componenti linea e colore risultavano essere degne di attenzione: già da qualche anno, molti modernisti americani adottavano simili ricerche per dar vita alle loro produzioni, e il Futurismo, seppur confuso a volte con altre tendenze avanguardiste, aveva ormai posto le proprie radici nel terreno fertile della giovane arte statunitense.

Ancor più positive furono poi le considerazioni di Christian Brinton – colui il quale avrebbe curato nel 1926 la mostra organizzata presso le Grand Central Art Galleries di New York – nel suo scritto *Impressions of the Art of the Panama Pacific Exposition*. Convinto sostenitore della nuova arte, “amico – tra l'altro – del collezionista e collaboratore di Depero, Fedele Azari”¹⁰⁹, Brinton, dopo aver brevemente descritto gli aspetti più importanti

del Futurismo, ne sottolineò il valore in relazione alle novità introdotte in campo pittorico:

Nella loro impetuosa moda latina, [i futuristi] vanno oltre verso la distruzione e la demolizione di quanto non facciano i loro colleghi. Se il Cubismo è un credo, il Futurismo è una sfida [...]. Non esito ad aggiungere che lo scalpore che hanno suscitato ha superato di gran lunga le agitazioni causate dai Post-Impressionisti e dai Cubisti.

Se riusciranno coi loro sforzi a creare una musica visiva, per fondare un nuovo linguaggio di forma e colore, è una domanda che potrebbe essere lasciata discretamente al futuro. Nel frattempo, mentre si può a malapena affermare di aver prodotto qualcosa che si avvicina alla sovranità suprema di un capolavoro, essi hanno iniettato nelle arti pittoriche e plastiche un impulso energico ed energizzante che ha già apportato un beneficio incommensurabile.

Sebbene non si possa affermare che l'America abbia preso cospicuamente parte nella creazione di queste turbolente correnti artistiche, non siamo stati ignari della loro esistenza [...]. Le mostre locali sono comunque più luminose e più stimolanti nell'aspetto di quanto non fossero in passato, per cui dobbiamo ringraziare gli esponenti del nuovo movimento, della cui esistenza né il pubblico né l'accademico più indurito possono rimanerne immemori.¹¹⁰

Lo stesso Brinton confermò quindi quanto siano stati importanti i futuristi per il progresso dell'arte negli Stati Uniti. Nonostante le loro opere non saranno esposte in terra americana fino agli anni Venti, il loro contributo risulterà determinante per gli sviluppi a venire. Come scrive John I. H. Baur, "nei grattacieli, nei ponti, nella metropolitana e nella ferrovia sopraelevata di New York gli esponenti americani del movimento trovarono simboli dinamici della nostra età meccanizzata"¹¹¹, e per lungo tempo, attraverso tracce più o meno evidenti, gli ideali futuristi continuarono ad attrarre le nuove generazioni di artisti statunitensi.

Note

¹ E. Arbib, *Introduzione* in T. Verdi De Suzzara, *Vita americana*, cit., Hoepli Editore, Milano, 1894, pp. XV-XX.

² G. Licata, *Storie del Corriere della Sera*, cit., Rizzoli Editore, Milano, 1976, p. 582 in C. Dall'Osso, *Voglia d'America. Il mito americano tra Otto e Novecento*, Donzelli Editore, Roma, 2007, p. 42.

³ Cfr. C. Dall'Osso, *op. cit.*, p. 46.

⁴ *Ibidem*.

⁵ G. Massara, *Viaggiatori italiani in America (1860-1970)*, cit., Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1977 p. 65.

⁶ A. Rossi, *Un italiano in America*, cit., Treves Editore, Milano, 1892, pp. 1-3.

⁷ G. Giacosa, *Impressioni d'America*, cit., F. Cogliati Editrice, Milano, 1908, pp. 27-34.

⁸ C. Dall'Osso, *op. cit.*, p. 81.

⁹ Entrambi furono giornalisti de «Il Corriere della Sera», ed il primo ne divenne, inoltre, caporedattore nel 1881.

¹⁰ F. Fontana, D. Papa, *New York*, cit., G. Galli Editore, Milano, 1884, pp. 1-8.

¹¹ F. T. Marinetti, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica. Manifesto futurista*, cit., «Lacerba», a. II, n. 6, 1914, marzo 1914, p. 32.

¹² L'espressione "Grande Mela" per indicare la città di New York comparve per la prima volta negli stessi anni, precisamente nel 1909, nel libro *The Wayfarer in New York* di Edward S. Martin. Cfr. W. Safire, *The Right Word in the Right Place at the Right Time. Wit and Wisdom from the Popular "On Language" Column in The New York Times Magazine*, Simon & Schuster, New York, 2004, p. 23.

¹³ R. J. Vecoli, *La vita delle comunità italo-americane*, cit., p. 65 in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina (a cura di), *Storia dell'emigrazione italiana. Arrivi*, vol. 2, Donzelli Editore, Roma, 2001.

¹⁴ *Ivi*, p. 66.

¹⁵ *Ivi*, p. 323-324.

¹⁶ A. Rossi, *op. cit.*, p. 179.

¹⁷ Fortunato Depero si trasferirà a New York per ben due volte: la prima tra il 1928 e il 1930 e la seconda tra il 1947 e il 1949. I suoi scritti verranno ordinati e pubblicati nelle autobiografie *Fortunato Depero nelle opere e nella vita* del 1940 e *So I Think, So I Paint* del 1947. Cfr. G. Berghaus (a cura di), *International Yearbook of Futurism Studies*, vol. 6,

De Gruyter Editore, Berlino, 2016, pp. 43-44. Per maggiori dettagli sull'esperienza di Depero in America si rimanda a M. Scudiero, D. Leiber, E. Crispolti, *Depero futurista & New York: il futurismo e l'arte pubblicitaria*, Longo Editore, Rovereto, 1987.

¹⁸ "The iconoclastic futurists. — When Gustave Coubert urged forty years ago that a vast bonfire should be made of the Louvre and all its contents he was expressing a sentiment not peculiar to himself or to his generation. Not a few artists and literary men in Europe have from time to time inveighed against the inherited treasures of the ages as a deadening burden on present effort, and the idea comes up again in a manifesto published in Italy and France by a group of young writers. The complaint of these manifestants is not that the omnipresence of old masterpieces prevents the public from noticing their modern productions, but that this «great cloud of witnesses» hypnotizes the artists themselves, comes between them and life, separates them from nature, diverts their creative energy into a sort of catacomb.

If we need more numerous tangible evidences of the past, these French and Italian artists feel that they require more «tabula rasa»" in *Le Futurisme et la presse internationale*, cit., «Poesia», a. V, n. 3-4-5-6, 1909, aprile-maggio-giugno-luglio, p. 24.

¹⁹ J. O. Hand, *The Futurism in America: 1909-14*, cit., «Art Journal», vol. 41, n. 4, 1981, p. 337.

²⁰ "A militant association of Italian politicians, sociologists, writers, painters and musicians, organized under the banner of "Futurism", has lately made its appearance. It is bent, apparently, on revolutionizing everything, yet its creed cannot be defined in the terms of any existing revolutionary school" in s. a., *The Futurist Movement in Italy*, cit., «Current Literature», vol. 51, n. 2, 1911, agosto, p. 6.

²¹ F. T. Marinetti, *Mafarka le futuriste. Romain africain*, Sansot & C., Parigi, 1909. Il romanzo venne tradotto italiano nel 1910 col solo titolo di *Mafarka il futurista*. Assolto in primo grado a termine del processo, Marinetti verrà poi condannato nel gennaio del 1911 a due mesi e mezzo di prigione, convertiti in una multa in denaro.

²² Cfr. J. O. Hand, *op. cit.*, p. 338.

²³ Di origini francesi, Tridon studiò all'Università La Sorbonne di Parigi e a quella di Heilderberg, in Germania, prima di trasferirsi in America nel 1903; qui lavorò come giornalista e saggista in ambito politico e artistico. Cfr. F. Rosemont, *Joe Hill: The IWW & The Making Of A Revolu-*

tionary Working Class Counterculture, Charles H. Kerr Publishing Company, Chicago, 2003, p. 494.

²⁴ s. a., *The New Cult of Futurism is Here*, cit., «New York Herald», 1911, 24 dicembre, p. 6

²⁵ "Our lives are cramped by worshipping the past [...]. With all of which tendencies Futurism very consistently disagrees. Futurism believes in making the present an attribute of the future rather than of the past. Futurism is the belief which applies the methods of science to human emotion, to art, to literature, to music. To forget convention as convention [...]. To forget the past, which is wrong, which is dead. To knock convention – which is only the past crystallized into habit – out of painting and writing and talking and everything we do" in *Ibidem*.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ J. O. Hand, *op. cit.*, p. 338.

²⁸ s. a., *The New Cult...*, p. 6.

²⁹ Cfr. F. Tonello, *La nuova macchina dell'informazione. Culture, tecnologie e uomini nell'industria americana dei media*, Feltrinelli Editore, Milano, 1999, pp. 19-20.

³⁰ J. O. Hand, *op. cit.*, p. 339.

³¹ A Parigi, la mostra intitolata *Les peintres futuristes italiens* venne inaugurata il 5 febbraio 1912 alla Galleria Bernheim-Jeune, mentre alla Sackville Gallery di Londra si tenne la mostra *Exhibition of Works by the Italian Futurist Painters*, inaugurata il primo marzo 1912.

³² J. O. Hand, *op. cit.*, p. 339.

³³ A. Tridon, *The Futurists, Latest Comers in the World of Art*, cit., «New York Sun», 1912, 25 febbraio.

³⁴ "The marvellous skyscraper erected in recent years, which are at the same time things of beauty, of power and of practical usefulness, and which not only are well adapted architecturally to the needs of giant cities but artistically speaking fit their environment [...] represents the type of beauty dear to futurists, the beauty of feverish activity, of manifold interests, of simultaneous sensations, of healthy power", *Ibidem*.

³⁵ "Nel dipingere una persona su un balcone [...] non limitiamo la scena a ciò che la cornice della finestra rende visibile; ma cerchiamo di rendere la somma totale delle sensazioni visive che la persona ha sperimentato sul balcone [...]. Ciò implica la simultaneità dell'ambiente e, quindi, la dislocazione e lo smembramento degli oggetti, la di-

spersione e fusione di dettagli, liberati dalla logica accettata, e indipendenti gli uni dagli altri". Testo pubblicato in francese nel catalogo della mostra alla Galleria Bernheim-Jeune di Parigi del 5 febbraio 1912. Cfr. J. C. Taylor, *Futurism*, The Museum of Modern Art (MoMA), New York, 1961, pp. 127-129.

³⁶ J. O. Hand, *op. cit.*, p. 340.

³⁷ "Such is futurism in painting. It has nothing in common with Post-Impressionism or Cubism. These two schools are merely trying to interpret static motionless life. Futurism only wishes to see and to reproduce living life, everlastingly changing, and to watch to-day the growth of the germ from which tomorrow will spring up" in A. Tridon, *op. cit.*, 1912, 25 febbraio.

³⁸ Cfr. M. Trotta, *La pubblicità*, Ellissi Editore, Napoli, 2002, p. 64.

³⁹ "People who have hitherto thought themselves sane have held to a certain self-evident principle that art consisted, among other things, of selection. Since a canvas is but limited space, it is better to use it to express a limited number of facts. But a school of painting is now clamoring for attention that defies this principle. They wish to express everything at once - that is, everything that can come within the field of vision and cognition at any given moment.

Mr. P. G. Konody exposes their principles in *The Illustrated London News* [...]. "The Futurists want to express the inexpressible [...]. What this leads to in practice it is easier to imagine than to describe. The nearest simile is offered by photography. Every beginner who has worked a Kodak camera knows what happens when he forgets to turn the screw after an exposure. He will find two, and sometimes three, pictures on the same film, one on top of the other in inextricable confusion" in s. a., *Painting the "Simultaneousness of the ambient"*, cit., «*The Literary Digest*», 1912, 23 marzo.

⁴⁰ J. O. Hand, *op. cit.*, p. 340.

⁴¹ "Reader, if chance or native courage brings you into the presence of a young artist who has painted a picture of a fragmentary, dark-blue baby on the bridge of a pink battleship, or a composer who has written a symphony dealing with the high cost of living, be warned and refrain from asking to the young painter or the young musician what is the purpose of his art. You will thereby expose yourself as a fossil and bring down on you the contempt of all the young ladies there present with a copy of Henri Bergson in their hands. For the young maestro will turn languidly upon you and explain in elementary terms

adapted to your intellectual level that, as a modern artist, he has no purpose and no end in view, but that he is simply a point pressing forward into space [...]. Life, you must learn, is the policeman of the universe, whose function it is to make men keep on moving. Whither one is moving is an entirely unimportant consideration, so long as you do it very fast" in s. a., *Pressing Forward Into Space*, cit., «The Nation», vol. 94, n. 2441, 1912, 11 aprile, pp. 355-356.

⁴² s. a., *The Challenge of "Futurist" Art*, cit., «Current Literature», vol. 53, n. 1, 1912, 1 luglio, p. 106.

⁴³ J. O. Hand, *op. cit.*, p. 341.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Tale termine, comparso probabilmente per la prima volta nel 1915 nel titolo del disegno di Goerge Bellows *Disappointments of the Ash Can*, non indicava in realtà una compagine ben definita, quanto un gruppo, un movimento, contraddistinto da comuni intenti ideologici ed elementi stilistici.

⁴⁶ J. I. H. Baur, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁷ *Ivi*, p. 72.

⁴⁸ "[Henri's] notion that art is a vital process constantly in a state of organic growth reflects the extent to which the Vitalist philosophy of Henri Bergson had penetrated art theory in the early century" in B. Rose, *Readings American Art since 1900. A Documentary Survey*, cit., Frederick A. Praeger, New York, 1968, p. 39.

⁴⁹ C. Dall'Osso, *op. cit.*, p. 94.

⁵⁰ Durante il suo soggiorno parigino, John Marin conobbe Gino Severini ed è, quindi, ipotizzabile che i due avessero intrapreso delle discussioni riguardanti il Futurismo. Cfr. M. R. Burke, *Futurism in America, 1910-1917*, University of Delaware, Newark, 1986, p. 132.

⁵¹ "I see great forces at work; great movements; the large buildings and the small buildings, the warring of the great and small; influences of one mass on another greater o smaller mass. Feelings are aroused which give me the desire to express the reaction of these "pull forces", those influences which play with one another; great masses pulling smaller masses, each subject in some degree to the other's power. While these powers are at work pushing, pulling, sideways, downwards, upwards, I can hear the sound of their strife and there is great music being played" in J. Marin, *An Exhibition of Watercolors – New York, Berkshire and Adirondack Series – and Oils by John Marin*, catalogo della mostra tenutasi alla Photo-Secession Gallery di A. Stieglitz

nel 1913 in L. Panzera, *Italian Futurism and Avant-Garde Painting in the United States* in G. Berghaus (a cura di), *International Futurism in Arts and Literature*, cit., De Gruyter Editore, Berlino, 2000, p. 23.

⁵² J. I. H. Baur, *op. cit.*, p. 82.

⁵³ J. Marin, *John Marin by Himself*, cit., «Creative Art», vol. 3, 1928, ottobre, pp. XXXVI-XXXVII in J. I. H. Baur, *op. cit.*, p. 108.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ F. T. Marinetti, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica. Manifesto futurista*, «Lacerba», a. II, n. 6, 1914, marzo.

⁵⁶ J. I. H. Baur, *op. cit.*, p. 86.

⁵⁷ *Ivi*, p. 109.

⁵⁸ Cfr. P. Hulten, *op. cit.*, p. 617; B. Rose, *La peinture américaine. Le XX siècle*, Skira Editore, Ginevra, 1986, p. 26.

⁵⁹ J. I. H. Baur, *op. cit.*, p. 74.

⁶⁰ "Dynamic force or power involved in an expression becomes more a psychic force, a spiritual force, but never wisely is the dynamic separated into two distinct classes, the dynamic and the physical. The growth and beauty and fragrance of a flower is poetic, but it is also scientific. The electric engine is powerful and scientific, but it is also, in its power and truth, a poem, or a plastic truth" in L. Panzera, *Italian Futurism and Avant-Garde Painting in the United States* in G. Berghaus (a cura di), *International Futurism...*, cit., p. 238.

⁶¹ J. I. H. Baur, *op. cit.*, p. 86.

⁶² "It may be the manner they have chosen is so abstract, so scientifically theoretical, that it will in the end – if pursued – kill the imagination, stifle all delight, and so result in failure as art expression" in A. J. Eddy, *Cubists and Post-impressionism*, cit., A.C. McClurg & Co., Chicago, 1914, p. 89.

⁶³ Il Precisionismo americano operava una sintesi tra realismo e astrattismo, prediligendo temi incentrati sul mondo metropolitano e industriale, resi attraverso composizioni pulite e rigorose. Per ulteriori dettagli si rimanda a E. Acker *et al.*, *Cult of the Machine. Precisionism and American Art*, Yale University Press, New Haven, 2018.

⁶⁴ K. Lucic, *Charles Sheeler and Cult of the Machine*, cit., Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1991, p. 13.

⁶⁵ "Although Demuth eschewed the Futurists' representation of simultaneity, he was as keen as they were about expressing movement and the passage of time. Even his choice of themes was similar: the cabaret and the dance-hall were orthodox Futurist subjects because

they represented city life at its brightest and most "kinetic". But whereas the Futurists focused on the simultaneity of action, Demuth, perhaps influenced by his involvement with play writing and performance, attempted to distill in a single work of art the kind of reflective memory of past actions associated with the experience of theater" in B. Haskell, *Charles Demuth*, cit., Whitney Museum of American Art, New York, 1987, p. 61.

⁶⁶ Si trattava della mostra *Modern Works of Art: 5th Anniversary Exhibition*, organizzata al Museum of Modern Art di New York tra il novembre 1934 e il gennaio 1935, alla quale partecipò Giacomo Balla.

⁶⁷ "A burning desire by everyone to be informed of the slightly known activities abroad and the need of breaking down the stifling and smug condition of local art affairs as applied to the ambition of American painters and sculptors" in W. Kuhn, *The Story of the Armory Show*, cit., Walt Kuhn, New York, 1938, p. 4.

⁶⁸ "Kuhn tells me he has Van Goghs from Germany and Holland – Cézannes and Gauguins from Volland – and they are to have Cubistes and I suppose Futuristes as well" in J. T. Voorhies, *My Dear Stieglitz: Letters of Marsden Hartley and Alfred Stieglitz, 1912-1915*, cit., University of South Carolina Press, Columbia, 2002, pp. 39-40.

⁶⁹ L'AAPS, associazione sotto la quale si riunirono le personalità che organizzarono l'*Armory Show*, nacque agli inizi del 1912.

⁷⁰ Cfr. P. M. Rutkoff, W. B. Scott, *New York Modern: The Arts and the City*, The Johns Hopkins University Press, Baltimora, 1999, p. 59.

⁷¹ L'opera presentata da Casarini era un pastello, *Crime del 1913*: è possibile dedurre, quindi, che esso fosse esposto in una delle due sale dedicate alle tecniche diverse dall'olio su tela, la K e la L, e che, molto probabilmente, condividesse tale spazio con gli acquerelli di John Marin. Cfr. C. Poppi (a cura di), *Athos Casarini futurista*, Abacus Editore, Bologna, 2003, p. 42.

⁷² Cfr. W. Kuhn, *op. cit.*, p. 26.

⁷³ "There was no representation whatever of the Futurist group at the International Exhibition of 1913. The Futurists were invited to exhibit and were told they could have a room to themselves if they wanted it, so as to keep their artist individuality intact. After some time they told me it would be impossible to send their pictures to America because of other engagements", lettera di Walter Pach indirizzata alla collezionista Katherine Dreier del 21 dicembre 1920 in B. B. Perlman (a cura di), *American Artists, Authors, and Collectors: The Walter Pach Letters*

1906-1958, cit., State University of New York Press, New York, 2003, p. 145.

⁷⁴ Lettera scritta da Umberto Boccioni a Carlo Carrà nel novembre 1912, in F. Rovati (a cura di), U. Boccioni, *Lettere futuriste*, cit., Mart Edizioni, Rovereto, 2009, p. 56.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Telegramma inviato da F. T. Marinetti a Umberto Boccioni il 15 novembre 12, in B. B. Perlman, *The Lives, Loves, and Art of Arthur B. Davies*, cit., State University of New York Press, New York, 1998, p. 219.

⁷⁷ Lettera scritta da Umberto Boccioni a Gino Severini nel 1912, in F. Rovati (a cura di), *op. cit.*, p. 58.

⁷⁸ Lettera di Aldo Palazzeschi indirizzata ad Ardengo Soffici del 2 febbraio 1913, in M. Drudi Gambillo, T. Fiori (a cura di), *Archivi del Futurismo*, cit., vol. 1, De Luca Editore, Roma, 1958, p. 259.

⁷⁹ Association of American Painters and Sculptors, *For and Against: Views on the International Exhibition Held in New York and Chicago*, Frederick James Gregg, New York, 1913.

⁸⁰ "To correct a natural misapprehension which we have found to be generale, we wish to give a word of explanation as to the absence of the Futurists from the Exhibition.

The Futurist artists were personally seen last Fall by Mr. Davies, Mr Kuhn and Mr. Pach, and had the most cordial invitation which could possibly be extended to any individual or group of men. Indeed, an entire room at the Exhibition was offered them, so that their artistic individuality might be preserved intact, if they so desired. While absolutely disposed to exhibit with us, the circumstances of their engagements with European Exhibitions prevented their being able to send the pictures to America.

Even amongst well informed persons in Europe considerable confusion reigns as to the nomenclature of the new schools. It was, therefore, not a matter of surprise that the American papers, knowing that the Cubists were really in the Exhibition, should have included the Futurists with them. No works shown in New York or Chicago can be attributed to the followers of the futurist theories", lvi, p. 49.

⁸¹ Cfr. L. E. McCarthy, *Walter Pach (1883-1958): The Armory Show and the Untold Story of Modern Art*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2012, p. 44.

⁸² "The pine tree flag of the American Revolution was adopted as our emblem; the tree was reproduced on campaign buttons to signify the

"New Spirit" [...]. So the show finally opened [...] on the night of February 17, 1913. All society was there, all the art public, and success seemed assured" in W. Kuhn, *op. cit.*, p. 16.

⁸³ "Le résultat le plus important de l'Armory Show fut peut-être le moins visible: l'exposition diffusa dans toute l'Amérique, sous forme de reproductions ou de cartes postales, des images nouvelles qui imposèrent à la conscience du pays l'existence de la chose si bizarre qu'était alors, aux yeux de tout le monde, l'art moderne" in B. Rose, *La peinture américaine. Le XX siècle*, Skira Editore, cit., Ginevra, 1986, p. 22-23.

⁸⁴ "If America [...] is to produce great painters and if young people would like to take place in the history of the art of their country, their first desire should be in America to be deeper into the heart of American life, rather to spend their time abroad obtaining a superficial view of the art of the Old World [...]. It would be better for American art students and painters to study their own country and portray its life and types. To do that they must remain free from any foreign superficialities. Of course, it is to be seen from the works of the old masters, but Americans must branch out into their own field, as they are doing. They must strike out for themselves, and only by doing this will create a great and distinctively American art". Tratto da un'intervista a T. Eakins apparsa sul « The Philadelphia Press», cit., 22 febbraio 1914, p. 8 in H. Geldzahler, *American Painting in the Twentieth Century*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1965, p. 16.

⁸⁵ Tale tematica veniva trattata dagli esponenti della cosiddetta Hudson River School, sorta attorno alla metà del XIX secolo.

⁸⁶ J. I. H. Baur, *Le arti figurative in America: 1900-1950*, cit., The Museum of Modern Art, New York, 1949, p. 17.

⁸⁷ "Vulgarity smites one in the face at this exhibition, and I defy you to find anyone in a healthy frame of mind who for instance wants to hang Lucks' posteriors of pigs Glackens' "At Mouquin's" of John Sloan's "Hairdresser's Window" in his living room or gallery and not get disgusted two days later. Is it fine art to exhibit our sores?

As for Predergast, his work is unadulterated artistic slop, and Shinn's only several degrees better [...]. Arthur B. Davies is on a slightly different plane, that plane that leaves you in doubt between genius and insanity. Henri, too, has a streak of coarseness [...] Bah! The whole thing creates a distinct feeling of nausea". Articolo scritto dal critico soprannominato "The Gilder" sul settimanale «Town Topic», 6 febbraio

1908 in B. B. Perlman, *The Lives, Loves, and Art of Arthur B. Davies*, cit., State University of New York Press, New York, 1998, p. 164.

⁸⁸ "Le fait que plusieurs des fidèles de 291 aient utilisé des formes à bords francs et des éclairages crus, qu'ils aient aimé les cadrages en gros plan et les contrastes puissants, les agrandissements et les compositions rognées, s'explique en partie par leur intimité avec la photographie. L'exemple le plus clair est de Charles Sheeler, photographe notable, peintre intéressant et de grande influence, plus célèbre pour ses figurations de gratte-ciel et d'usines que pour ses photographies des memes sujets. Sheeler réduit les formes à des volumes géométriques purs dans sa peinture comme dans sa photographie. Du reste, il se servit souvent de photographies comme de points de départ à des peintures, surtout dans la dernière partie de sa vie" in B. Rose, *op. cit.*, cit., vol. 1, Skira Editore, Ginevra, 1986, pp. 23-36.

⁸⁹ Stella vi partecipò con l'opera *Still Life* del 1911 ca., esposta nella sala E insieme ai lavori di Charles Sheeler, Julian Alden Weir, Abraham Walkowitz, Walt Kuhn e Arthur B. Davies. Cfr. <http://armory.nyhistory.org/still-life/>

⁹⁰ Cfr. P. M. Rutkoff, W. B. Scott, *op. cit.*, p. 61.

⁹¹ "Ces artistes ne cherchaient nullement à se transformer en Européens. A l'exemple des membres de l'Ecole de la poubelle, ils voulaient exprimer une vision purement américaine. Ce qu'il y a de remarquable et de significatif chez Dove, O'Keeffe, Marin et Hartley, c'est le souci essentiel de s'affirmer en tant qu' Américains sans renoncer pour autant à être des modernistes". B. Rose, *op. cit.*, p. 26.

⁹² Verso la fine del 1915 si decise di prorogare la chiusura della fiera all'anno successivo; nel novembre 1916 si decise, infine, di concludere la manifestazione il primo gennaio 1917.

⁹³ "Representative works of the futurist, cubist and other ultra-modern schools" in *Official Guide of the Panama-Pacific International Exposition – 1915*, cit., The Wahlgreen Company, San Francisco, 1915, p. 72.

⁹⁴ "The Panama-Pacific International Exposition therefore represents a decade in the material progress of civilization. In order to receive rating as a universal Exposition, it must make a comprehensive showing of the achievements of all civilized nations in all lines of human endeavor. The Exposition does this. It is an epitome of civilization. The long step forward taken by the Panama-Pacific International Exposition, over all expositions that have preceded it, is largely a reflection

of the advance made by the world in the arts, sciences and industries since the last Exposition was held", lvi, p. 18.

⁹⁵ "A careful program of integrated landscape, color, architecture, and historic iconography" in C. Falzone Robinson, *Designing a Unified City: The 1915 Panama-Pacific International Exposition and Its Aesthetic Ideals*, cit., «Journal of San Diego History», vol. 59, 2013, p. 66.

⁹⁶ "There have been reports that the Exposition, because of the war in Europe, would be postponed. It will not be postponed.

There have been published statements that the war in Europe would seriously affect the commercial or educational importance or the financial success of the Exposition. They will not be so affected.

These are sufficiently answered by saying that there is no longer any doubt or uncertainty as to the success of the Exposition whatever the situation in Europe may be.

The Exposition will, therefore, open as scheduled. There is not the slightest reason to believe its success, in any phase, will be any less than that which was so certain before the European war broke out. Not one of the nations at war has notified us of an intention to withdraw her participation; France and Italy have in fact notified us that their plans remain unchanged, but even if we should lose the others the interest and importance of the Exposition would still as a whole, surpass all precedent". Dichiarazione del presidente Charles C. Moore resa pubblica il 14 agosto 1914 in F. M. Todd, *The story of the exposition*, cit., vol. 2, Published for the Panama-Pacific International Exposition Company by G.P. Putnam, New York, 1921, p. 135.

⁹⁷ V. Zeggio, *L'Italia alla Esposizione di S. Francisco: osservazioni e proposte*, cit., Firenze, 1914, p. 6 in L. Masina, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958*, EDUCatt, Milano, 2016, p. 128.

⁹⁸ John Nilsen Laurvik nel 1913 fu autore di un interessante saggio intitolato *Is it Art? Post Impressionism, Futurism, Cubism*, nel quale venivano affrontate le questioni riguardanti i nuovi movimenti artistici partendo dalla figura chiave di Cézanne.

⁹⁹ "After much persuading, [Marinetti] promised to send fifty examples of the work done by the ten leaders in his group" in J. D. Barry, *The City of Domes – A Walk with an Architect About the Courts and Palaces of the Panama Pacific International Exposition with a Discussion of Its Architecture, Its Sculpture, Its Mural Decorations Its Coloring and Its Lighting, preceded by a History of Its Growth*, cit., published by John J. Newbegin, San Francisco, 1915, p. 27.

¹⁰⁰ J. A. Rusconi, *L'Italia all'Esposizione di San Francisco*, cit., «Emporium», vol. 40, n. 235, 1914, p. 76.

¹⁰¹ Ivi, pp. 77-78.

¹⁰² "The Italian Section is the best arranged in the galleries. There is a general feeling of orderliness and rest that is quite welcome as one comes from the overcrowded American rooms. The Italian paintings do not give the impression of an exhibition of masterpieces – indeed there are very few canvases that demand special notice – but they are well up to the average set in the other sections" in C. Sheldon, *An art-lover's guide to the exposition. Explanations of the architecture, sculpture and mural paintings, with a guide for study in the art gallery*, cit., Berkley Oak, Berkeley, 1915, p. 93.

¹⁰³ "The new building erected to house the works collected abroad and brought here after the outbreak of the European war [...] is the most interesting portion of the Fine Arts department. Here are brought together works which show the ferment and the most extreme examples of all the tendencies in contemporary art abroad [...]." in M. Williams, *A brief guide to the Department of Fine Arts*, cit., The Wahlgreen Company, San Francisco, 1915, p. 61.

¹⁰⁴ S. Bignami, *Futurismo, nazionalismo, massoneria. L'Italia alla Panama-Pacific International Exposition di San Francisco, 1915*, cit., «L'Uomo Nero», a. I, n. 1, Cuem, Milano, 2003, p. 112.

¹⁰⁵ Tra i pochi artisti degni di nota, ospitati nella sezione Modern American Art, troviamo Robert Henri, William J. Glackens e Goerge Bellows, tre esponenti del gruppo The Eight collegato alla Ashcan School. Joseph Stella e Athos Casarini, entrambi presenti all'*Armory Show* di New York, non vi parteciparono.

¹⁰⁶ S. Bignami, *op. cit.*, p. 112.

¹⁰⁷ "We may declare, without boasting, that the first exhibition of Italian futurists, recently held in Paris and London and now brought to San Francisco is the most important exhibition of Italian painting which has hitherto been inferred to the judgement of America" in U. Boccioni, *The Italian Futurists Painters and Sculptors: Initiators of the Futurist Art* in J. Nilsen Laurvik, J. Trask (a cura di), *Catalogue de Luxe of the Department of Fine Arts, Panama-Pacific International Exposition*, cit., vol. 1, P. Elder and Co., San Francisco, 1915, pp. 123-127.

¹⁰⁸ "The works of the Italian Futurists are shown in a separated gallery on the top floor. This work is the output of that group of artists of whom Marenetti, the poet and pamphleteer, is the acknowledged leader,

and which most uncompromisingly pursues the strange paths of this newest form of art. [...]. It may be said that the men of these schools, at least of Cubism and Futurism, desire to break clear away from all formal and traditional forms of art and to create entirely new expressions of subjective emotions. That they do not succeed appears obvious, but that possibly some worthwhile form of the use of color and line may develop from this desperate experimenting, who may deny" in M. Williams, *op. cit.*, p. 63-64.

¹⁰⁹ R. Bedarida, "Bombs Against the Skyscrapers": *Depero's Strange Love Affairs with New York*, cit. in G. Berghaus (a cura di), *International Yearbook...*, nota 27, p. 24.

¹¹⁰ "In their impetuous, Latin fashion, they go further toward destruction and demolition than do any of their colleagues. If Cubism is a creed, Futurism is a challenge [...]. I do not hesitate to add that the sensation they created far exceeded the stir caused by the Post-Impressionists and Cubists.

That they will succeed in their efforts to create visual music, to found a new language of form and colour, is a question which may be discreetly left to the future. Meantime, while it can scarcely be maintained that they have produced anything approximating the supreme sovereignty of a masterpiece, they have injected into the pictorial and plastic arts a spirited, energizing impulse which has already proved of immeasurable benefit.

Though it cannot be held that America has taken conspicuous part in the creation of these turbulent artistic currents we have not been oblivious of their existence. [...]. The local exhibitions are nevertheless brighter and more stimulating in aspect than was formerly the case, for which we must thank the exponents of the new movement, of whose existence neither the public nor the most indurated academician can remain unmindful" in C. Brinton, *Impressions of the Art of the Panama Pacific Exposition*, cit., John Lane Company, New York, 1916, pp. 23-24.

¹¹¹ J. I. H. Baur, *op. cit.*, p. 42.



Fig. 1. A. CASARINI, *Lower New York at dusk*, 1910

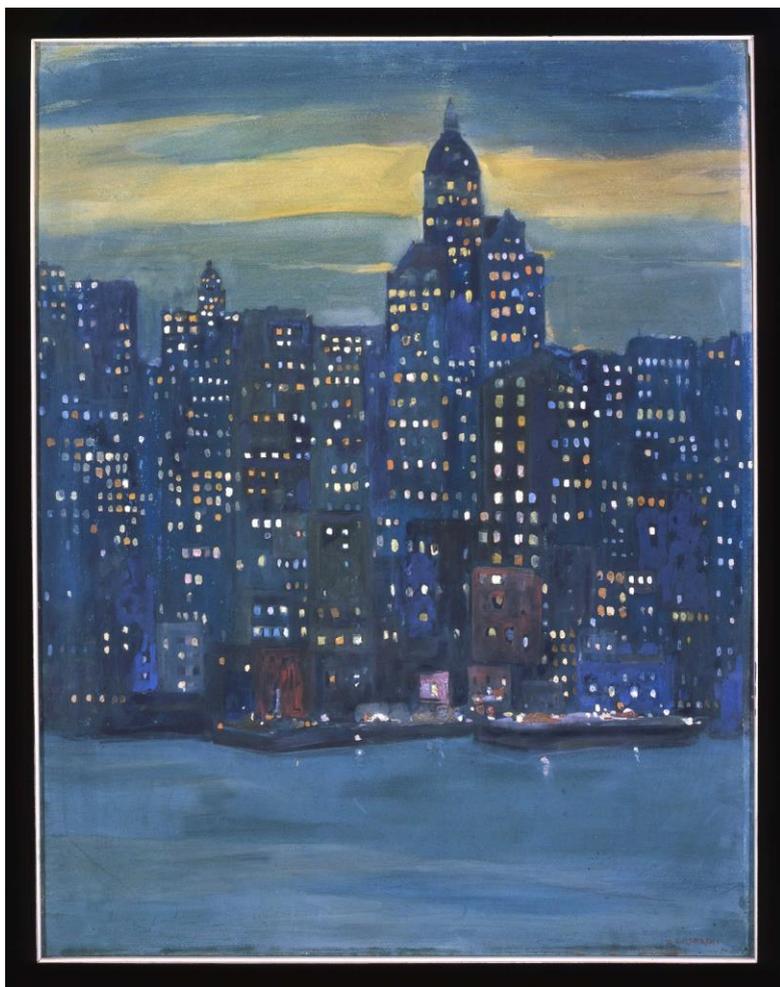


Fig. 2. A. CASARINI, *New York at evening*, 1911-1912

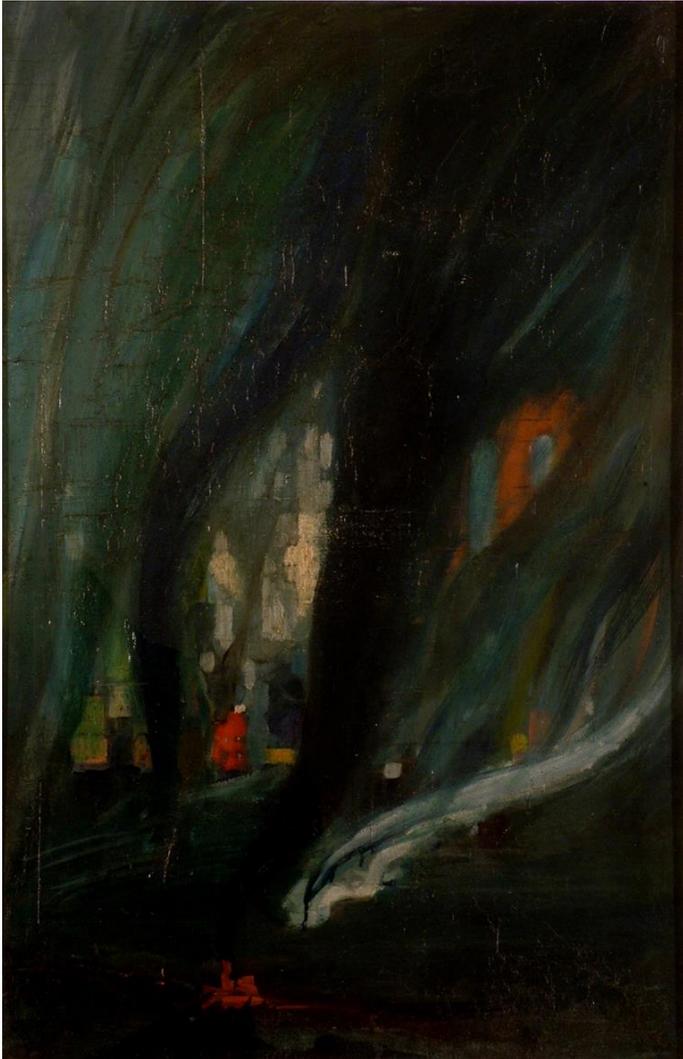


Fig. 3. A. CASARINI, *The Hudson River*, 1913 ca.



Fig. 4. A. CASARINI, *The Inventor*, 1913-1914



Fig. 6. J. STELLA, *Battle of Lights, Coney Island, Mardi Gras*, 1913-1914



Fig. 7. J. STELLA, *Brooklyn Bridge*, 1918-1919



Fig. 8. J. STELLA, *The Voice of City of New York Interpreted*, 1920-1922



Fig. 9. J. STELLA, *Factories*, 1918

T. Lepore

Ufficio di redazione e pubblica
Opera Editoriale, 2, p. a.
Milano - Tel. 2011 - 2012 - 2013 - 2014

LA

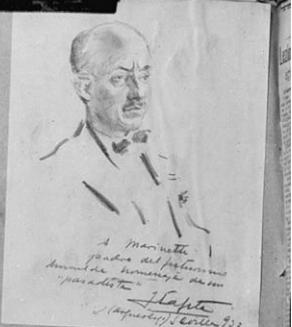
LA CONFERENZA DI S. E. MARINETTI
L'escalazione del futurismo
espressione dinamica d'Italia

Il più recente movimento artistico, il futurismo, si è manifestato in Italia nel 1909, con il manifesto di Marinetti, che ha proclamato la nascita di una nuova arte, capace di esprimere la velocità, la meccanica, la guerra, e di rompere con le convenzioni del passato. Il futurismo ha influenzato profondamente l'arte italiana e internazionale, portando alla nascita di movimenti come il cubismo e il dadaismo. L'escalazione del futurismo è un fenomeno che ha portato a una maggiore libertà espressiva e a una rottura con le tradizioni accademiche. Questo movimento ha avuto un ruolo fondamentale nel rinnovamento dell'arte italiana del XX secolo.

BOCCHE NUOVE 16 MAGGIO 1917
RICORDO DI F. T. MARINETTI FERITO

Il più recente movimento artistico, il futurismo, si è manifestato in Italia nel 1909, con il manifesto di Marinetti, che ha proclamato la nascita di una nuova arte, capace di esprimere la velocità, la meccanica, la guerra, e di rompere con le convenzioni del passato. Il futurismo ha influenzato profondamente l'arte italiana e internazionale, portando alla nascita di movimenti come il cubismo e il dadaismo. L'escalazione del futurismo è un fenomeno che ha portato a una maggiore libertà espressiva e a una rottura con le tradizioni accademiche. Questo movimento ha avuto un ruolo fondamentale nel rinnovamento dell'arte italiana del XX secolo.

in Italia che non la seconda guerra. Il più recente movimento artistico, il futurismo, si è manifestato in Italia nel 1909, con il manifesto di Marinetti, che ha proclamato la nascita di una nuova arte, capace di esprimere la velocità, la meccanica, la guerra, e di rompere con le convenzioni del passato. Il futurismo ha influenzato profondamente l'arte italiana e internazionale, portando alla nascita di movimenti come il cubismo e il dadaismo. L'escalazione del futurismo è un fenomeno che ha portato a una maggiore libertà espressiva e a una rottura con le tradizioni accademiche. Questo movimento ha avuto un ruolo fondamentale nel rinnovamento dell'arte italiana del XX secolo.



*A Marinetti
 Geniale del futurismo
 mondo di avanguardia
 "paradiso"
 Haeflitz
 (Impresso) 1917*



VISIONE FUTURISTICA DI NEW YORK, DEL PITTORE DE PERO
 (Disegno del pittore futurista Gerardo Dottori)

L. 420
PIRELLA
28 OTT. 1932

Aeropoiesi-canzone del... debitore.
 «Ma il Futurismo, Marinetti, non è solo un movimento artistico, ma anche una filosofia di vita, che si basa sulla velocità, sulla meccanica, sulla guerra, e sulla rottura con le convenzioni del passato. Il futurismo ha influenzato profondamente l'arte italiana e internazionale, portando alla nascita di movimenti come il cubismo e il dadaismo. L'escalazione del futurismo è un fenomeno che ha portato a una maggiore libertà espressiva e a una rottura con le tradizioni accademiche. Questo movimento ha avuto un ruolo fondamentale nel rinnovamento dell'arte italiana del XX secolo.»

10 GEN. 1932

Fantasi New York
 «Il più recente movimento artistico, il futurismo, si è manifestato in Italia nel 1909, con il manifesto di Marinetti, che ha proclamato la nascita di una nuova arte, capace di esprimere la velocità, la meccanica, la guerra, e di rompere con le convenzioni del passato. Il futurismo ha influenzato profondamente l'arte italiana e internazionale, portando alla nascita di movimenti come il cubismo e il dadaismo. L'escalazione del futurismo è un fenomeno che ha portato a una maggiore libertà espressiva e a una rottura con le tradizioni accademiche. Questo movimento ha avuto un ruolo fondamentale nel rinnovamento dell'arte italiana del XX secolo.»

10 GEN. 1932

Fantasi New York
 «Il più recente movimento artistico, il futurismo, si è manifestato in Italia nel 1909, con il manifesto di Marinetti, che ha proclamato la nascita di una nuova arte, capace di esprimere la velocità, la meccanica, la guerra, e di rompere con le convenzioni del passato. Il futurismo ha influenzato profondamente l'arte italiana e internazionale, portando alla nascita di movimenti come il cubismo e il dadaismo. L'escalazione del futurismo è un fenomeno che ha portato a una maggiore libertà espressiva e a una rottura con le tradizioni accademiche. Questo movimento ha avuto un ruolo fondamentale nel rinnovamento dell'arte italiana del XX secolo.»

Fantasi New York
 «Il più recente movimento artistico, il futurismo, si è manifestato in Italia nel 1909, con il manifesto di Marinetti, che ha proclamato la nascita di una nuova arte, capace di esprimere la velocità, la meccanica, la guerra, e di rompere con le convenzioni del passato. Il futurismo ha influenzato profondamente l'arte italiana e internazionale, portando alla nascita di movimenti come il cubismo e il dadaismo. L'escalazione del futurismo è un fenomeno che ha portato a una maggiore libertà espressiva e a una rottura con le tradizioni accademiche. Questo movimento ha avuto un ruolo fondamentale nel rinnovamento dell'arte italiana del XX secolo.»

Tav. 1. F. DE PERO, Visione Futuristica di New York, del pittore De Pero, «Il Progresso Italo-Americano», 1932, 10 gennaio

The FUTURISTS, LATEST COMERS in the WORLD of ART

By ANGELO TRIDON
Specialist of the Futurist
School of Art.

It is a well-known fact that the Futurist School of Art is the latest and most important development in the history of painting. It is a school that has arisen out of the study of the works of the great masters of the past, and it is a school that has sought to create a new and more expressive form of art. The Futurists have sought to capture the sense of movement and the sense of the future in their work, and they have done so with a boldness and a conviction that has never before been seen in the history of art.



REMEMBRANCE OF A NIGHT BY UMBERTO BOCCIONI

New Conception of Perspective and Dynamism Which Makes Their Paintings Seem Odd When Judged by Ordinary Standards—Aims and Methods of the Futurists and Effects They Seek to Produce.



F. S. BOCCIONI, WHO COINED THE WORD "FUTURIST"

The Futurist School of Art is a school that has arisen out of the study of the works of the great masters of the past, and it is a school that has sought to create a new and more expressive form of art. The Futurists have sought to capture the sense of movement and the sense of the future in their work, and they have done so with a boldness and a conviction that has never before been seen in the history of art.



A STREET FIGHT (IN PERSPECTIVE)



A STREET FIGHT BY LUIGI RUSSOLO (CONTEMPORARY PERSPECTIVE)

The Futurist School of Art is a school that has arisen out of the study of the works of the great masters of the past, and it is a school that has sought to create a new and more expressive form of art. The Futurists have sought to capture the sense of movement and the sense of the future in their work, and they have done so with a boldness and a conviction that has never before been seen in the history of art.



LAUGHTER BY UMBERTO BOCCIONI



GINO SEVERINI

The Futurist School of Art is a school that has arisen out of the study of the works of the great masters of the past, and it is a school that has sought to create a new and more expressive form of art. The Futurists have sought to capture the sense of movement and the sense of the future in their work, and they have done so with a boldness and a conviction that has never before been seen in the history of art.

The Futurist School of Art is a school that has arisen out of the study of the works of the great masters of the past, and it is a school that has sought to create a new and more expressive form of art. The Futurists have sought to capture the sense of movement and the sense of the future in their work, and they have done so with a boldness and a conviction that has never before been seen in the history of art.

The Futurist School of Art is a school that has arisen out of the study of the works of the great masters of the past, and it is a school that has sought to create a new and more expressive form of art. The Futurists have sought to capture the sense of movement and the sense of the future in their work, and they have done so with a boldness and a conviction that has never before been seen in the history of art.

The Futurist School of Art is a school that has arisen out of the study of the works of the great masters of the past, and it is a school that has sought to create a new and more expressive form of art. The Futurists have sought to capture the sense of movement and the sense of the future in their work, and they have done so with a boldness and a conviction that has never before been seen in the history of art.



A DANGER BY GINO SEVERINI

The Futurist School of Art is a school that has arisen out of the study of the works of the great masters of the past, and it is a school that has sought to create a new and more expressive form of art. The Futurists have sought to capture the sense of movement and the sense of the future in their work, and they have done so with a boldness and a conviction that has never before been seen in the history of art.

The Futurist School of Art is a school that has arisen out of the study of the works of the great masters of the past, and it is a school that has sought to create a new and more expressive form of art. The Futurists have sought to capture the sense of movement and the sense of the future in their work, and they have done so with a boldness and a conviction that has never before been seen in the history of art.

The Futurist School of Art is a school that has arisen out of the study of the works of the great masters of the past, and it is a school that has sought to create a new and more expressive form of art. The Futurists have sought to capture the sense of movement and the sense of the future in their work, and they have done so with a boldness and a conviction that has never before been seen in the history of art.

The Futurist School of Art is a school that has arisen out of the study of the works of the great masters of the past, and it is a school that has sought to create a new and more expressive form of art. The Futurists have sought to capture the sense of movement and the sense of the future in their work, and they have done so with a boldness and a conviction that has never before been seen in the history of art.

Tab. 4. A. TRIDON, The Futurists, Latest Comers is the World of Art, <<New York Sun>>, 1912, 25 febbraio

ARTISTS OF THE FUTURE: WARD PAINTINGS EXHIBITED IN PARIS



A French School (Gauguin) 'The Yellow Sky'



The Yellow Sky, by Vincent van Gogh



The Yellow Sky, by Paul Gauguin



This is a picture of a black...



This is a picture of a black...

These pictures are exhibited in the Louvre, Paris, and are the work of the French School of painting.

PAINTING THE "SIMULTANEOUSNESS OF THE AMBIENT"



The painter, one said, called from the studio... The simultaneousness of the ambient... The painter's thought...

LAUREA... The painter's thought... The simultaneousness of the ambient... The painter's thought...

The painter's thought... The simultaneousness of the ambient... The painter's thought...

THE APOSTLE OF FUTURISM

By Filippo Tommaso Marinetti... The apostle of futurism...



Marinetti, Carlo Carrà's portrait of him... The apostle of futurism...



This is a picture of a black...



This is a picture of a black...

Advertisement for 'Jugend, München' featuring a drawing of a figure and text.

Advertisement for 'Et Futurist' Maleri' featuring a drawing of a figure and text.

The POST-DISPATCH
ST. LOUIS, MO. MARCH 15, 1914.
Sunday Magazine



SPRING!

At the Auteuil race meet, where all Paris congregates for its first view of the new Spring fashions, strange and bizarre ladies displayed costumes of weird style in rainbow shades. Models of these are being hurried to the United States for the Easter parade.

Drawn especially for this Magazine by the brilliant Italian artist, Athos Casarini.

ATHOS
CASARINI

FUTURIST FANTASIES

by Athos Casarini

ATHOS CASARINI began his artistic career in Bologna, Italy, and has recently "arrived" in New York with a "concrete show" of original quality at the Folsom Gallery on Fifth Avenue. Futurist and decorative illustration work, particularly, have occupied him during the five years of his development in America. This development has taken on some aspects of the ultra-modern movement known as Futurism, of which Marinetti, Boccioni and Severini are among the propagandists.

Casarini marches in his style-line stride on Brooklyn Heights and looks out upon the Metropolitan Museum with keen, critical eyes. Life is real, life is serious, but art has much to do, not into pictures of positive decorative value. Painting the mere surface of things does not satisfy this artist. He is curious about their inner soul and significance, which he tries to convey by means of form and planes and lines and color combinations suggesting the rhythmic pulsations of motion and speed, and even of emotion and nature.

"For instance," he says, "instead of a photographic representation or detailed drawing of a horse of snuffbox I endeavor to convey here the actual impression of feeling one gets upon entering the monkey house at the Zoo—a sense of confusion and quack, restless activity, with a million



MONKEY HOUSE.

chimeric eye talking here and there, and funny faces and limbs and thin hands flapping about and mixed up together, as in a kaleidoscope.

"The futurist strives to paint a state of mind—and that means, in modern society, a state of constant excitement, under the stress of speed-traffic, motor-riding, and travel."

"Vampire" and "Vision of the Stock Exchange" are allegorical. The one depicts, in more or less concrete symbols, the necessary and restless motive in eyes eddying gazing upon profits and gold. The other typifies, with the aid of blindest red and yellow color-suggestion, the deadly torrid atmosphere of financial disaster.

"War" is a cartoon-picture founded on the idea of aviation. It centers in the black bird of ill omen, to which are subordinated the other images of dash, carnage and flames."



WAR.



VISION OF THE STOCK EXCHANGE.



VAMPIRE.

Tav. 9. s. a., Futurist Fantasies by Athos Casarini,

<<The World Magazine>>, 1914, 29 settembre, p. 10.

In alto a destra: Monkey House (1913-14?); in basso a sinistra: Vision of the Stock Exchange (1914); in basso a destra: Vampire (1913-14)

THE FUTURIST HEARS THE CALL OF WAR

"And I Am Going," Says Casarini.



Athos Casarini, New York artist and Italian patriot, who has gone to the front.

ATHOS CASARINI, writer of the following, is a Futurist. Among artists in America he is one of the very first to give expression to his political beliefs in the same way as their counterparts in Europe. Casarini has been in Europe and studied art there and in London, where he met Pablo Picasso and other artists. He came to New York when his parents had recently made a home for himself by other means. For this and other reasons and by habit of his parents, he had been of the first to purchase the great newspapers that the futurists in their own movements in the newspaper might be really serious. This, too, is the first Futurist idea. From there he went on to go back to his native land, to the work he is doing.

By Athos Casarini.

I HAVE been talking war for months; now I am going to war. As a Futurist and a Nationalist I have been preaching war; I should not be surprised if I did not myself put this practice what I have been preaching to others.

When a mother in her hour of need calls her sons to her aid to be a policeman who does not respond. My nationalistic is calling now. Therefore I go.

My friends in New York say to me: "You are foolish; you cannot be compelled to go; you have never served in the army; you have never even fired a gun." They say: "You have spent six years in America, studying many languages in order to make for yourself a name as an artist; you have passed the difficult places and are just beginning to reap the harvest of your struggles; you have a certain position in the artistic world, portraits to finish, pictures to sell, commissions to fill. And you are giving it all up, casting your success to the winds and leaving a country in which you might remain in peace and prosperity for what? To risk your life for a ribbon, for a vague idea of patriotism. You are mad!"

That is what many of my friends have said to me in the week since I took my passage for Italy.

It is true that I have commissions to fill, pictures to sell, portraits to finish; it is true that I might remain here at peace and ease in America. But what are pictures and commissions and ease to a man still in the vigor of youth when his friends are giving their lives for the flag that are his? Can I advise other men to enter and die for my principles and my kind while I am sitting here and painting pictures?

Yes, in great, but action is greater!

When the world is at peace I will paint and draw; when the world is at war my place is on the fighting line.



This picture, drawn by Casarini, is his Futurist expression of his idea of modern warfare, with himself battling for his country.

"You may be killed," my many friends.

Of course I may! But I must do some time and ready I don't know any better way of dying than dying for one's country and in defense of one's ideals.

And what an ideal it is that I am called upon to defend! Against that Teutonic Kultur which is only well-organized degeneracy my people set up the impelling force of their own immortal Latin genius, the true mother of civilization. Twice has Italy civilized the world. Her civilizing influence has ceased only when she was over-run—materially or intellectually—by barbarians. Whenever she has been herself, whenever she has been free to realize her own Latin ideals, these have illuminated and given life to the world. Like the rays of a summer sun pouring into dark and dusty corners and banishing all the decay and dirt and disease that have accumulated. For decades she has been trying to throw off the moral blight of Teutonic influence. My Futurist gave an electric shock to these efforts; we set up modern criteria of action, insisted upon Latin ideals and substituted these for all that was weak, sentimental and Teutonic in our country. Futurism purified the atmosphere like a thunderstorm; if it had not been for the thunder and lightning of Futurism my country might to-day have been dismembered miserably, content to remain a tail to the German kite, or a faithful dog wagging its tail for the boss in German master dress from the table.

But Italy, thanks to the Futurists and Nationalists, has found herself again! We have recovered faith in ourselves and in our own glorious traditions. And we shall give the mortal blow to the Teutonic barbarism.

I must be in at the death of that miserable beast!

I must do my humble little share toward slaying the modern Father.

We Futurists in America are making no battle side by side with our brother Futurists of Europe. I go. I go to fulfill my Futurist duty and to participate in the new history of Italy that has begun with these first victories.

After six years of residence in this great Futurist city of New York I return to my country, fertilized by the iron I breathed in this exhilarating atmosphere. But I am taking with me the intellectual memory of the broad streets, with their agitated crowds, the vibrant fervor of the factories and the construction of the clearest lines of the busy rivers, of the men that defend these of the youth, the faith, the aspirations. O America, sweetest home of the immortal!

Brethren who await me on the bloody mountains of Europe, you shall teach me to handle the machine and the cannon. You shall take these hands that are skilled only in the manipulation of the crayon and the brush and train them to send bullets straight to the mark and to use the bayonet.

I go with a heart full of joy and hope and faith. To us Italian Futurists, this war gives that divine intoxication that will make us face the direct peril with the serenity of heroes.

And after Victory shall have kissed our brows we shall return to our work. If it be not my fate to give my life for the faith that is in me, I shall come back to America and there upon my own great squares of color and light in glorification of the triumphal march of our nation, the daring courses of our examples, the flag flying of fervent acceptance, all that is omnipotent, brave, heroic.

Tav. 10. s. a., The Futurist Hears the Call of War.
"And I Am Going", Says Casarini,
«The World Magazine», 1915, 16 agosto

I pionieri del Futurismo in America

Athos Casarini: un bolognese a New York

Per avere un quadro esaustivo dell'opera di Athos Casarini, non si può non fare riferimento ai due testi più importanti dedicati alla sua figura, ossia *Athos Casarini pittore / 1883-1917*, redatto da Franco Solmi, con la partecipazione di Francesco Arcangeli, in occasione della mostra monografica tenutasi alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna nel 1963 – fondamentale fu anche il contributo del fratello del pittore, Alberto – e *Athos Casarini futurista*, curato da Claudio Poppi, con all'interno interventi di Vittorio Sgarbi, Paola Pallottino e Claudio Marra, scritto, invece, in relazione all'omonima esposizione organizzata a Palazzo Re Enzo e nel Salone del Podestà, sempre a Bologna, nel 2004.

Come osservato finora, il 1909 può essere considerato un anno cruciale sia per Casarini, sia per il Futurismo: in quell'anno, infatti, l'onda del movimento, poco tempo dopo la pubblicazione del *Manifesto* su «Le Figaro» di Parigi, raggiunse le sponde del Nuovo Mondo, riuscendo però a propagarsi con una certa energia soltanto a partire dal 1912, anno in cui i futuristi tennero le loro prime esposizioni all'estero. Sempre nel 1909, Athos Casarini, pittore bolognese classe 1883, si imbarcava alla volta degli Stati Uniti.

A condurre l'artista verso questa decisione furono diversi fattori: il mito di un'America ricca di opportunità, consolidatosi, come visto in precedenza, tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento; le insistenze del fratello Alberto, trasferitosi oltreoceano già da qualche anno; la voglia, infine, di confron-

tarsi con una nuova realtà, diversa da quella che caratterizzava il piccolo centro bolognese, meno legata alla tradizione accademica e più aperta alle nuove sperimentazioni.

In effetti, l'ambiente artistico bolognese d'inizi Novecento faceva ancora riferimento a personalità di spicco dell'arte ottocentesca, come Luigi Busi e Luigi Serra, risultando meno aggiornato sulle problematiche e i rinnovamenti che nel frattempo stavano caratterizzando il nord della penisola. Come scrive Claudio Poppi, "non si trattava [da parte dei giovani artisti] di una semplice rivolta contro una non meglio definibile 'arte accademica', ma di un'urgenza più profonda, originata dai cambiamenti che investivano la società e che l'arte, ovviamente, non poteva ignorare"¹. La nuova generazione di pittori, rappresentata, tra gli altri, da Marcello Dudovich, Alfredo Protti, Giuseppe Graziosi e dallo stesso Casarini, sentiva quindi il bisogno di riaccendere il fuoco dell'innovazione, spentosi ormai da diversi anni, andando alla ricerca di una pittura che potesse rispecchiare le vicende e i valori del loro tempo. D'altra parte, anche la comunità cittadina tentò di infondere nuova linfa alle questioni riguardanti il mercato e la promozione dell'arte, istituendo nel 1894 la società Francesco Francia².

Del periodo trascorso nel capoluogo emiliano, è importante sottolineare la profonda amicizia che accomunava Athos Casarini e Ugo Valeri, illustratore padovano trasferitosi a Bologna nel 1896. Nonostante la differenza di spirito – "estroverso, imprevedibile, caustico" il primo, "chiuso, taciturno, sempre preoccupato" il secondo – entrambi gli artisti, come afferma Franco Solmi, condivisero "la profonda insofferenza per la mentalità provinciale dei '*petits maîtres*' di casa, l'anticonformismo, il desiderio di fare del nuovo e, bisogna dirlo, il talento artistico"³. Vicino allo stile di Henri de Toulouse-Lautrec e a quello del disegnatore Jules Chéret, Valeri, più anziano di Casarini, era uno dei più autorevoli rappresentanti del-

la corrente simbolista, i cui dettami egli riuscì ad apprendere e a rielaborarli in un modo del tutto originale: la vivacità del tratto e del colore consentirà, infatti, alla sua opera di varcare i confini dell'Espressionismo⁴. Risulta importante, quindi, mettere in risalto il legame tra i due artisti proprio perché "è certo che per il Casarini dei disegni del periodo americano [...] il Valeri costituisce un necessario antecedente"⁵. Inoltre, è possibile ipotizzare che "molto dell'atteggiamento 'avanguardistico' e 'rivoluzionario' [...] del Casarini d'America, trovi le sue origini nell'influenza esercitata da Valeri sulla [sua] formazione"⁶.

Echi di Valeri possono essere rintracciati, ad esempio, in una singolare opera giovanile di Casarini, *Fattoria* del 1903-1905 (Fig. 5): essa, infatti, si distacca dall'imperante naturalismo accademico presentando leggeri rimandi all'opera di Giovanni Segantini e, soprattutto, a quella di Gaetano Previati. Già da quest'opera si avverte la necessità di evadere dall'"ingenua traduzione bolognese di motivi 'idealistici' e preraffaelliti [della quale] i giovani della generazione di Casarini [...] finirono [inevitabilmente] per portarne il segno"⁷.

È ancora Poppi, in *Athos Casarini futurista*, a descrivere il fervore e la voglia di ribalta che in quegli anni contraddistingueva l'animo dei giovani pittori:

Nel primo decennio del Novecento, gli artisti più sensibili alle nuove istanze sentivano il bisogno di chiudere definitivamente i conti con le problematiche ottocentesche: con il Positivismo e lo Storicismo, con la religione del Vero, l'espressione dell'Idea e del Sentimento; Classicismo e Romanticismo sembravano articoli da rigattare, la prospettiva lineare un'inutile anticaglia e un fardello, come tutte le regole e convenzioni distillate nella didattica accademica a più di un secolo di tradizione. L'ossessione della fedeltà al dato ottico e il confronto con il mezzo fotografico nel penetrare e descrivere la realtà visiva erano questioni ormai alle spalle degli artisti nati intorno al 1880; la storia e la religione non avevano quasi più nulla da dire alla loro sensibilità, tratta senza timidezze e retaggi dalla realtà a loro contemporanea, sia nella dimensione di cronaca che di lotta e testimonianza del con-

flitto tra le classi sociali su cui si stava edificando la modernità del nuovo secolo.⁸

“L'insoddisfazione per l'ambiente bolognese di allora, troppo quieto e provinciale per quegli spiriti ribelli”⁹, e le rassicurazioni da parte del fratello, convinsero così Casarini a partire per gli Stati Uniti.

Giunto a New York nel 1909, l'artista bolognese si stabilì nel quartiere di Brooklyn, al numero 61 di Poplar Street¹⁰. Il sobborgo di Brooklyn, il più popoloso tra i cinque *boroughs* di New York fin dalla metà dell'Ottocento¹¹, era divenuto nel corso del tempo il maggior polo industriale dello Stato, offrendo lavoro a numerosi immigrati, soprattutto europei. Esso, inoltre, attirava, allora come oggi, un gran numero di artisti, molti dei quali si stabilirono proprio nei pressi di Poplar Street: a confermarlo è Charles Daugherty, figlio del pittore modernista James Daugherty, il quale ricorda che Athos Casarini risiedeva in un appartamento di proprietà del padre e che quest'ultimo, molto probabilmente, era venuto a contatto con il movimento futurista proprio grazie all'incontro con il bolognese¹². Già da questa testimonianza è possibile intuire, quindi, l'importante ruolo che assumerà Casarini all'interno dello scenario artistico americano in termini di diffusione delle poetiche futuriste.

Sbarcato ad Ellis Island, Casarini venne immediatamente colpito dal panorama avveniristico che si dispiegava davanti ai suoi occhi. Come scrive Franco Solmi:

Fu come entrare in un altro mondo: la vita d'America batteva a ritmo vertiginoso. Arrivava fin dentro al piccolo *atelier* di Poplar Street [...] l'ossessionante fragore della metropoli, e il muggiar rabbioso dei rimorchiatori arrancanti sull'East River fra lo stridore delle gru e il brontolio degli argani.

La finestra guardava dritto sul ponte: più lontano si scorgevan le moli gigantesche di Manhattan, cariche di luci arroventate. Il giovane poteva vedere di lì l'andar tumultuoso di masse d'uomini affannati, presi

nella girandola delle luci degli scoppi dei colori, persi nel fumo delle ciminiere, schiacciati dall'occhio pauroso del ponte; e gli dovevan parer lontane le quiete ombre delle strade bolognesi e i lunghi silenzi che sfilavano, a sera, lungo gli archi dei portici.¹³

L'atmosfera newyorkese, dunque, era completamente diversa da quella bolognese e, per un uomo che arrivava da una realtà tutto sommato tranquilla, vedere ergersi davanti agli occhi giganteschi grattacieli, intervallati da strade altrettanto immense e stracolme di gente, deve aver sortito un certo effetto. Inoltre, come afferma sempre Solmi, lo studio di Casarini si affacciava proprio davanti al Brooklyn Bridge, opera mastodontica che per lungo tempo ha conservato il primato mondiale di lunghezza nella categoria dei ponti sospesi¹⁴.

Dopo un'iniziale periodo di inattività, dovuto alla normale fase di ambientamento, Casarini iniziò a collaborare come disegnatore presso alcuni giornali locali, come «La Follia di New York», «L'Eagle of Brooklyn» e il «Giornale del Mattino». Parallelamente al successo che in quegli anni stava riscuotendo la stampa, il pittore bolognese riuscì in breve tempo a costruirsi una discreta reputazione, arrivando a collaborare con *magazines* importanti come l'«Harper's Weekly», il «Collier's», il «Post-Dispatch» e il «New York World»¹⁵.

Le illustrazioni di Casarini, influenzate, come detto prima, dall'opera di Valeri, ma anche dai lavori di Aubrey Beardsley, si caratterizzavano per una sottile e pungente ironia, applicata soprattutto alle situazioni e ai personaggi che popolavano il mondo aristocratico statunitense (Tav. 13). La sua attenzione, però, veniva attratta anche dall'atmosfera che si respirava all'interno delle *Little Italies*: in quel caso, era interessato a restituire principalmente l'aspetto popolare e folkloristico delle comunità, ritraendo particolari momenti della giornata, oppure immortalando i festeggiamenti legati ad una determinata ricorrenza. Come afferma Solmi, «Athos Casarini amava studia-

re cose e personaggi nel loro ambiente di tutti i giorni", ed essendo un acuto osservatore, nei suoi schizzi e disegni è possibile "rintracciare molti di questi appunti di vita quotidiana colti in un giro di matita"¹⁶. Inoltre, prosegue Solmi:

Athos usciva spesso per fare il giro delle gallerie, o per andare, magari, allo zoo, e tornava carico di foglietti su cui aveva disegnato [...] tutto quello che gli era capitato davanti agli occhi nel giro d'andata e ritorno. Ed ecco fissati tipi e impressioni di un mondo minuto: la servetta col canestro del bucato, la signora dal complicato cappellino, la bimbetta dal visetto spaurito o il monello delle strade di Brooklyn. E sempre, quando la matita scorre più rapida, meno controllata dal pensiero, viene in superficie il fondo popolaresco dell'artista e il suo realismo di fresca vena.¹⁷

Adattatosi al frenetico clima newyorkese, Casarini riprese ben presto a dipingere. I primi lavori in terra americana rappresentano una perfetta sintesi tra realismo ed espressionismo, aspetti che continueranno a caratterizzare la sua opera, in maniera più o meno nitida, anche negli anni seguenti. Le due anime, realista e simbolica, costituiranno in effetti una costante, ed è proprio sulla scorta di queste due componenti, alternate o fuse insieme, che il pittore bolognese riuscirà ad elaborare il proprio stile personale. D'altronde, è ciò che si verificò in tutti i futuristi, compreso Joseph Stella, i quali nel "primo decennio – come afferma Renato Barilli – furono Espressionisti"¹⁸. È ancora Solmi ad individuare tali caratteri nell'opera di Casarini:

Credo fondamentale [...] sottolineare qui due aspetti – in un certo senso contraddittori – della personalità di Athos Casarini. Da un lato egli mi sembra artista «popolare», con una innata propensione a veder realista [...]. Ciò poteva portarlo diritto – come portò il gruppo dei «realisti sociali» – a dipingere gli aspetti della città americana; se non che egli aveva da fare i conti con la sua cultura europea [...].

Si può osservare [infatti] che anche nei «dipinti di città» una memoria di cultura europea è costante: ma va detto che in questi casi essa rappresenta un elemento del quadro, non è tutto il quadro.

In vero, se la componente classica poteva essere eliminata (e lo sarà) una autentica vena simbolistica Casarini ce l'aveva dentro [...] ma più spesso la personalità realistica del pittore si faceva sentire ed i dipinti nascevano nel segno dell'equilibrio fra realismo e simbolismo.¹⁹

Tale fusione di componenti, presente anche nei lavori appartenenti al periodo futurista del 1913-1915, deriva certamente dall'esperienza maturata nel campo dell'illustrazione, la quale permise all'artista di sviluppare una grande abilità nel disegno, basato sempre su un uso sapiente della linea di contorno, netta e precisa.

Nel 1910 Casarini ottenne la sua prima personale presso la Galleria Knoedler, situata sulla Fifth Avenue di New York: dalle lettere scambiate tra il pittore e l'amico Ugo Valeri, è possibile ipotizzare che l'esposizione si tenne tra l'aprile e il luglio di quell'anno²⁰. La mostra venne organizzata grazie all'appoggio del tenore Enrico Caruso, il quale, dopo aver conosciuto il fratello Alberto ed essere entrato in buoni rapporti con entrambi, "aveva preso a proteggere il giovane compatriota"²¹ e si era occupato personalmente di contattare il proprietario della galleria. Non si sa con precisione quali siano state le opere esposte in quell'occasione, ma, da un articolo apparso su un quotidiano newyorkese in lingua italiana, scritto in vista della mostra, è possibile sapere quali dipinti erano presenti in quel periodo nello studio dell'artista²²: tra questi troviamo *I Conquistatori* del 1908²³ (Fig. 6), particolarmente apprezzato dall'autore, che lo definì "il quadro in cui la somma di tutte le virtù artistiche ed intellettuali di Casarini si rivela con la massima potenza", e il *Ritratto di Plimton* del 1909-1910 ca. (Fig. 7). Quest'ultimo presenta "nei toni di fondo e nella impaginazione una influenza del più grande ritrattista americano dell'epoca,

Thomas Eakins"²⁴, ma può essere debitore anche della visione delle opere di un altro importante ritrattista, ossia John Sargent, che Casarini ebbe modo di apprezzare in occasione della Biennale di Venezia del 1907²⁵.

Confrontando i due lavori, resta il fatto, comunque, che in questo periodo i suoi dipinti, pur essendo contraddistinti da un certo grado di originalità, risentivano ancora della sua formazione accademica; bisognerà attendere qualche anno, prima di vedere dei significativi cambiamenti nella sua produzione.

Un preludio a ciò che sarà può essere individuato nell'opera *Lower New York at dusk*, realizzata sul finire del 1910 (Fig. 8): si tratta di uno dei primi esempi di interessamento da parte di Casarini verso il panorama metropolitano visibile dal suo studio di Poplar Street. Pur presentando quella costante vena realistico-simbolica, amalgamata, come succederà spesso a partire da questo momento, a toni dal sapore impressionista, "il pittore bolognese mostrava la volontà di affidare all'immagine sintetica ma fedele delle costruzioni affacciate sull'East River il significato simbolico della febbrile crescita della metropoli"²⁶. Il tema della città che prende vita attraverso il lavoro incessante delle fabbriche, testimoniato dalle nubi di vapore che si alzano in cielo, così come da quelle che fuoriescono dagli instancabili battelli che percorrono più volte le vie del fiume, può essere sicuramente accostato all'universo futurista.

Le vedute composte in questi anni risentivano fortemente dei lavori fotografici di Alfred Stieglitz, che Casarini ebbe modo di apprezzare all'interno della galleria 291. Come afferma Claudio Marra:

Tra il 1909, anno di sbarco in America del nostro, e il 1910, la galleria di Stieglitz, oltre a presentare fotografi e pittori americani, aveva anche ospitato [...] le mostre di Matisse e di Toulouse-Lautrec. È dunque praticamente impensabile che Casarini si sia lasciato sfuggire l'occasione per vedere le opere dei maestri europei entrando così in

contatto con il gruppo di artisti e intellettuali che frequentava la "291".²⁷

Questi, infatti, erano gli anni in cui nessun giovane pittore poteva rimanere indifferente alle novità apportate dalla pittura d'avanguardia europea, soprattutto nel caso in cui aspirasse a staccarsi definitivamente dalle soluzioni artistiche tradizionali. Inoltre, accanto all'attività svolta dalla Photo-Secession, vi era il contributo della rivista «Camera Work»²⁸, fondata sempre da Stieglitz nel 1903, grazie alla quale gli artisti venivano informati sugli ultimi sviluppi in campo pittorico e fotografico.

Rimanendo nell'orbita 291, *Lower New York at dusk*, così come altri dipinti incentrati sul panorama cittadino, sembra anticipare, almeno sul piano dei temi e delle suggestioni ad essi collegate, il cortometraggio *Manhatta*, realizzato dal fotografo Paul Strand nel 1921 insieme alla collaborazione del pittore Charles Sheeler. Nel comporre il film, considerato la prima opera cinematografica d'avanguardia americana²⁹, i due furono infatti "affascinati dalle nuvole di vapore che sfioravano i grattacieli [le quali inscenavano una sorta di] spogliarello, con veli di fumo che alternativamente mascheravano e rivelavano gli alti edifici"³⁰. Anche nelle vedute di Casarini "il fumo generato dalle macchine [...] simbolo dell'energia vitale della metropoli [...] anno dopo anno, dipinto dopo dipinto, si allarga sulla scena, fino a diventare il vero e quasi unico protagonista"³¹.

In pieno accordo con l'idea di *straight photography*³² adottata dal gruppo di artisti vicini a Stieglitz, alla base del lavoro di Sheeler e Strand vi era il "desiderio di ricongiungimento con la natura, inscrivendo tecnologia, urbanizzazione e industrializzazione all'interno della società di massa attraverso metafore naturalistiche"³³. Guardando il dipinto di Athos Casarini, sembra dunque che i tre condividessero lo stesso interesse per l'atmosfera industriale: pur arrivando a soluzioni formali diffe-

renti, il loro intento era quello di restituire visivamente l'identità metropolitana di New York, fatta di fabbriche, grattacieli e mezzi di trasporto, così da rendere tangibile la sua vitalità architettonica, in continua espansione verticale, e la sua febbrile operosità. Tutti, poi, partirono inevitabilmente dalle premesse che furono di Alfred Stieglitz. A ribadirlo, nel caso di Casarini, è lo stesso Franco Solmi: "Se l'adesione ai temi della città si può facilmente spiegare col fatto che Athos Casarini è un illustratore di giornali [...] più difficile sarebbe rendersi ragione delle nuove scoperte formali se non ci si potesse riferire all'attività di Stieglitz"³⁴. D'altronde, il pittore bolognese si era confrontato con l'utilizzo del mezzo fotografico già prima di giungere in America: a rivelarlo sono un precoce esempio di *Paesaggio campestre* del 1900 ca., nel quale "tagli obliqui e distanze ravvicinate sembrano [...] introdurre una concezione dello spazio diversa dalla tradizione prospettico lineare, meno pensata, più immediata e casuale, in altre parole fotografica"³⁵, e il dipinto *Mucca* del 1907, nel quale la posizione dell'animale sembra imitare "lo scorcio prospettico osservabile in una fotografia del pittore, scultore e fotografo modenese Giuseppe Graziosi"³⁶. Considerazioni simili a quelle fatte per *Lower New York at dusk*, possono essere adottate anche per il dipinto *New York at evening* del 1911-1912 (Fig. 9). Casarini, sempre osservando il panorama dal suo studio, riprodusse lo skyline di Manhattan illuminato, questa volta, dalle luci della sera: al centro della tela campeggia, così come in quella precedente, la sagoma del Singer Building, costruito nel 1908 e demolito nel 1968. In questa tela, "la scelta dell'artista di concentrarsi sul gioco di luci artificiali [...] produce l'effetto singolare di un 'panorama' costruito dalla energia elettrica e non dalla solida realtà delle cose"³⁷: questo aspetto verrà considerato da Marinetti, durante il suo intervento in occasione della mostra postuma dedicata

all'artista nel 1937 a Bologna, come un chiaro riferimento ai principi fondanti dell'estetica futurista³⁸.

Un parallelismo, nel caso di questa tela, si potrebbe azzardare con l'opera *Radiator Building – Night, New York* di Georgia O'Keeffe del 1927 (Fig. 10): l'artista, così come aveva fatto Casarini, "si è concentrata [infatti] sull'esperienza unica delle luci artificiali notturne nella città moderna [...]. La sede dell'American Radiator Company si erge come un faro al centro dell'immagine; le finestre del grattacielo formano una griglia di bianchi e grigi"³⁹. È probabile, quindi, che i due avessero provato le stesse sensazioni davanti alla luccicante visione di Manhattan immersa nel buio della sera.

New York at evening, insieme ad altre vedute della città di New York, venne presentata alla mostra organizzata alla Ardsley House, sulla Columbia Heights, il 30 maggio 1912. A darne notizia è il «Brooklyn Life», in un articolo non firmato del primo giugno dello stesso anno (Tav. 14):

Una mostra dell'opera di Athos Casarini, un giovane artista italiano di grande prospettiva, attualmente residente a Brooklyn, si è appena tenuta alla Ardsley House, 104 Columbia Heights, nel nuovo studio di Hamilton Easter Field. Il suo lavoro, che consiste in nature morte, soggetti decorativi e vedute di New York, è estremamente capriccioso. Si percepisce istintivamente la natura più impulsiva del carattere italiano in tutto ciò che dipinge. Egli possiede un raro senso della decorazione, usando forti contrasti di colore senza crudeltà e dando un senso di spazio attraverso l'esclusione di dettagli irrilevanti.⁴⁰

Nel trafiletto si legge, inoltre, che nel giorno dell'inaugurazione erano presenti numerose personalità importanti, tra cui William H. Goodyear del Brooklyn Institute, Bryson Burroughs del Metropolitan Museum e Arthur Bennington, "critico del «The World Magazine» [e] appassionato sostenitore [del bolognese]"⁴¹.

Andando alla ricerca dei giornali dell'epoca, è venuto fuori che anche un trafiletto del «The Brooklyn Daily Eagle» tratta

della mostra di Athos Casarini organizzata nel maggio 1912 (Tav. 15): questo, però, risale all'8 maggio – ben prima, dunque, della sua apertura – e colloca l'esposizione del pittore, diversamente dalla Ardsley House, nel suo studio di Poplar Street. Nel testo, infatti, si legge:

Due mostre d'arte di interesse per gli abitanti di Brooklyn sono ora in corso. In una, alle Ovington Art Galleries, nella 314 Fifth Avenue, a Manhattan, sono rappresentati numerosi artisti. L'altra, negli studi di Poplar Street, a Brooklyn, è una mostra personale di Athos Casarini.

Casarini è un giovane pittore che ha fatto rapidi progressi da quando è arrivato in questo distretto meno di tre anni fa. Egli è allo stesso tempo un idealista e un realista, e la sua arte si estende dalla rappresentazione di scene di strada qui ambientate, alla raffigurazione dei grattacieli di Manhattan, visti da Brooklyn, con i loro contrasti colorati, dagli ideali presi dalla mitologia, alla ritrattistica, la quale suggerisce la maniera di Whistler, oltre a pittoresche invenzioni che coinvolgono soggetti giapponesi e a ciò che lui definisce "sogni" – astrazioni vestite di un tale fascino cromatico che non possono essere adeguatamente riprodotte in monocromo.

Alcuni dei lavori di Casarini sono qui riprodotti, per quanto possibile, dalla fotografia. Egli è nativo di Bologna, in Italia, e suo padre è un commerciante. Ha ingaggiato la solita lotta che hanno i giovani talenti, i quali sentono di dover rompere con la vita commerciale e abbracciare l'arte come un lavoro.⁴²

La pagina è corredata dalla riproduzione di due opere dell'artista denominate *Brooklyn Bridge and Distant Manhattan* e *Still life*: della prima, purtroppo, non ho trovato notizie, anche se evidenti sono le analogie con il dipinto *Brooklyn Bridge* del 1913-1914 ca. (Fig. 11); la seconda, invece, dovrebbe risalire, secondo Claudio Poppi, al 1913 ca., rientrando in quel gruppo di nature morte caratterizzate da una "ricerca di preziosità coloristiche e di arditi sperimentismi pittorici"⁴³. A questo punto si potrebbe ipotizzare che l'articolo sia stato confezionato in previsione della mostra tenutasi qualche tempo dopo alla Ardsley House, e che l'autore si sia sbagliato nell'indicare co-

me sede lo studio dell'artista. Altra ipotesi potrebbe essere quella che vede la mostra allestita in Poplar Street come una sorta di *preview* della rassegna organizzata il 30 maggio. Sussiste, tuttavia, il complicato snodo riguardante la data del secondo dipinto, *Still life*, risalente al 1913 ca. e, nonostante questo, presente nell'articolo datato 1912.

La serie delle vedute di New York occupa l'intero arco di tempo in cui Casarini risiede negli Stati Uniti. Tra le tante, quella che certamente suscita più interesse è *The Hudson River* del 1913 ca. (Fig. 12). Qui il valore simbolico dell'artista giunge ai limiti dell'astrazione, conosciuta grazie alle esposizioni organizzate alla galleria 291 di Stieglitz e, soprattutto, alla grande manifestazione dell'*Armory Show* del 1913. Allargando il proprio raggio di osservazione al di là dell'East River e concentrandosi sul più grande fiume Hudson, Casarini riprodusse ancora una volta le figure dei battelli e dei grattacieli, le quali, però, in questo caso, si fondono con le nubi di fumo che fuoriescono dalle imbarcazioni: il tutto contribuisce a generare "un vortice che rappresenta simbolicamente l'energia espansiva e divorante dell'immensa metropoli"⁴⁴. Il dipinto, che "in un certo senso rappresenta – secondo Solmi – il raggiungimento di un limite invalicabile per Casarini"⁴⁵ – anche se, in realtà, tale limite verrà superato poco dopo in una maniera del tutto inedita e originale – è vicino alle sperimentazioni divisioniste di Umberto Boccioni, prima fra tutte *Gli stati d'animo* (1911-1912), e può essere considerato il primo esempio di approccio ad un nuovo tipo di pittura che preannuncia, in qualche modo, le successive soluzioni futuriste. In verità, come spiega Giuseppe Virelli, le vedute realizzate fino a questo momento "dovrebbero iscriversi più correttamente nell'ambito dell'Espressionismo. Si tratta certo in questo caso di un espressionismo singolare, calmo e tranquillo [...] legato [in particolare] alle illustrazioni mondane

delle riviste americane alle quali, d'altronde, lui stesso collaborava"⁴⁶.

Nel 1913 Casarini, come preannunciato nel precedente capitolo, partecipò all'*International Exhibition of Modern Art* di New York. Nonostante la dimestichezza acquisita nell'eseguire vedute cittadine, tema sperimentato fin dal 1910, in quell'occasione l'artista presentò il pastello *Crime* (1913, Fig. 13).

Si tratta di un'opera appartenente alla cosiddetta serie dei *Grotteschi*, inaugurata dal pittore probabilmente nello stesso anno, la quale rappresenta una delle tante svolte nella sua produzione artistica. Intrise di significati simbolici, restituiti in chiave espressionista, queste sono opere che rispecchiano "un momento della accesa polemica che l'artista condusse [...] contro gli aspetti deteriori del capitalismo"⁴⁷. "Paradosso, cinismo, dramma e ironia"⁴⁸ sono i caratteri più evidenti di questo gruppo di lavori, messi in risalto in alcuni casi dagli occhi allucinati dei personaggi, come in *Crime*, o, molto più spesso, dalle loro espressioni beffarde, ricavate, come suggerisce il nome della serie, dai tipi più stravaganti del mondo del teatro. Indicative, in tal senso, sono le opere *Money* e *Vision of the Stock Exchange*, entrambe del 1914 (Fig. 14 e Fig. 15): i volti dei soggetti, infatti, sono certamente ispirati alle maschere teatrali.

Ciò che risulta innovativo in *Vision of the Stock Exchange* è l'aggiunta delle parole che fuoriescono dalla bocca dei personaggi, figlie, certamente, dell'ambiente pubblicitario frequentato da Casarini, ma anche, come sostiene Poppi, delle "parole in libertà" di Marinetti, apprese, magari, proprio dalla lettura di giornali e riviste: è per questo che il dipinto viene "generalmente considerato un ibrido tra Cubismo, Futurismo e Simbolismo"⁴⁹. Lo stesso Marinetti apprezzerà enormemente l'inserimento delle "parole in libertà", affermando che il dipinto "gareggia per originalità col quadro consacrato al dramma

finanziario dove parolibaramente il grido Money balza graffiando i colori e imponendosi dinamicamente dovunque sulle facce degli agenti di cambio"⁵⁰.

Contaminazioni simili a quelle presenti in *Vision of the Stock Exchange* si ritrovano nell'illustrazione A "Futurist" *Vision of the Horrors of Modern War*, apparsa sul «The Sunday Herald» il 13 settembre 1914 (Tav. 16) e nell'opera *The War* dello stesso anno (Fig. 16): nella prima ritroviamo nuovamente le "parole in libertà", tuonanti come slogan all'interno del disegno – chiari sono i riferimenti alla serie dei *Grotteschi*, ma anche ad un'opera risalente al 1911 ca., *Horses of Hyppolitus*, da cui sono stati estrapolati i due cavalli sulla destra – mentre *The War* "dal punto di vista stilistico [...] è costruito con una sintassi correttamente futurista, tranne che per l'icastica immagine del corvo, quasi un'anticipazione dei più moderni eroi dei fumetti"⁵¹.

Il trafiletto che accompagna l'illustrazione del «The Sunday Herald» risulta inoltre importante perché decreta Casarini "il principale esponente del Futurismo nel paese"⁵². Si potrebbe dire, dunque, che con la serie dei *Grotteschi* l'artista "compie un primo passo [...] per cercare di entrare in sintonia con quel dinamico universo elettromagnetico dominato dalle nuove tecnologie (la luce elettrica, il telegrafo, la radio, i raggi X, ecc.) che di lì a poco troverà una nuova soluzione formale nelle sue opere di chiaro stampo futurista"⁵³.

I *Grotteschi* vennero presentati per la prima volta in occasione della mostra organizzata al MacDowell Club tra il 19 e il 29 marzo 1914: tra gli otto artisti partecipanti vi era anche James Daugherty, il quale conobbe i lavori di Casarini proprio in quella circostanza. Arthur Benington, grande sostenitore del bolognese, descrisse alla perfezione lo spirito che animava l'artista nel comporre le sue opere in un articolo apparso sul «The World Magazine»:

Athos Casarini, grazie al suo temperamento italiano [...] sente il supremo simbolismo del colore come pochi fra gli artisti viventi.

Ognuno di noi ha i propri incubi. Voi ed io possiamo non vedere come vede Casarini. Pochi di noi sono in grado di trasmettere agli altri, con le parole o con le immagini, l'idea precisa di ciò che vediamo.

Casarini può e lo fa.

Perciò questi dipinti che egli espone al MacDowell Club sono la sincera espressione dei sogni di un giovane esule bolognese che dipinge New York da uno studio all'ultimo piano di una fabbrica che guarda sul ponte di Brooklyn.⁵⁴

Insieme ai *Grotteschi*, e ad alcune vedute di New York, all'esposizione del MacDowell Club vi era un'opera, in particolare, che si differenziava da tutte le altre: *The Inventor*, del 1913-1914 (Fig. 17). Questo pastello, escludendo pochi elementi che risentono ancora della formazione realistico-simbolica del pittore bolognese, come la testa di aquila in alto a sinistra, costituisce il primo esempio di dipinto dal carattere pienamente futurista. A darne prova è lo stesso Benington che, nel descrivere il lavoro, parla de "L'inventore" non come una persona umana, ma come un labirinto di idee iridescenti – linee forza, occhi che vedono nel profondo della materia – che si muovono ritmicamente in un intricato e armonioso disegno"⁵⁵, utilizzando una terminologia tipicamente futurista.

Il 1913 è, quindi, l'anno della svolta a favore del Futurismo: la partecipazione all'*Amory Show* di New York, teatro delle più effervescenti scuole d'avanguardia europee, la lettura di giornali contenenti articoli e riproduzioni fotografiche di opere futuriste, e l'intrattenere costantemente rapporti con parenti e colleghi rimasti in Italia – giocò, in tal senso, un ruolo essenziale soprattutto l'altro fratello di Athos Casarini, Dante – costituiscono i principali fattori che condussero il pittore bolognese ad avvicinarsi al movimento fondato da Marinetti. Inoltre, non bisogna dimenticare che Athos Casarini conosceva Joseph Stella, il

quale, come sappiamo, aveva intrapreso un viaggio in Europa tra il 1909 e il 1912, e non è da escludere l'eventualità che il bolognese avesse appreso le novità provenienti d'oltreoceano anche grazie al pittore italo-americano. D'altronde, come suggerisce lo stesso Solmi, "sappiamo che Athos, nel 1912, aveva una conoscenza non superficiale delle teorie futuriste [...] formatasi sulla lettura delle opere di Marinetti. Non è da escludere, quindi, che i concetti di 'simultaneità' e 'compene-trazione' visti attraverso la lente letteraria, gli abbian suggerito di tentarne questo primitivo e tutto personale esperimento di traduzione in termini figurativi"⁵⁶.

Molte delle opere esposte al MacDowell Club confluirono nella personale organizzata alle Folsom Galleries tra il 4 e il 18 novembre del 1914. Costituita da trentasette opere, tra olii, pastelli e disegni, la mostra monografica riscosse un discreto successo e consacrò Casarini come uno dei più importanti artisti del panorama statunitense, nonché uno dei principali esponenti del Futurismo in America: fu a seguito della visione di questa mostra che James Daugherty si avvicinò definitivamente al movimento futurista, conservandone il catalogo e rimanendone particolarmente impressionato⁵⁷. Un articolo pubblicato sul «The World Magazine» il 29 novembre dello stesso anno venne intitolato, in modo emblematico, *Futurist Fantasies by Athos Casarini* (Tav. 17):

Athos Casarini ha iniziato la sua carriera artistica a Bologna, in Italia, ed è recentemente "giunto" a New York con un "one-man show" di originale qualità presso le Folsom Galleries sulla Fifth Avenue. Ritratti e illustrazioni decorative, principalmente, lo hanno occupato durante i cinque anni della sua crescita in America. Crescita che ha assunto alcuni aspetti del movimento ultra-moderno noto come Futurismo, di cui Marinetti, Boccioni e Severini sono tra i propagandisti.

Dipingere il mero aspetto superficiale delle cose non soddisfa questo artista. Egli è curioso della loro anima interiore e del loro significato, che cerca di trasmettere attraverso linee e piani e combinazioni inter-

Antongiulio Vergine

rotte di colori le quali suggeriscono sensazioni ritmiche di movimento e velocità, e persino di suoni e odori.⁵⁸

Nell'articolo, oltre alle riproduzioni delle già citate *The War* e *Vision of the Stock Exchange*, vi sono le immagini di altre due opere: *Monkey House* (1913-1914?), della quale non si hanno purtroppo notizie, e *Vampire* (1913-1914, Fig. 18). A proposito della prima, è lo stesso Casarini, intervistato dall'autore, a chiarire le fonti della propria ispirazione:

"Per esempio", dice, "invece di una rappresentazione fotografica o di un disegno dettagliato di una truppa di scimmie, ho cercato qui di trasmettere l'impressione o la sensazione istantanea che si prova entrando nella casa delle scimmie allo Zoo: un senso di timore e una rapida, irrequieta attività, con occhi pieni di ciglia che scintillavano qua e là, e facce buffe e mani impigliate simili ad artigli che lampeggiavano e si mischiavano insieme, come in un caleidoscopio.

Il futurista si sforza di dipingere uno stato mentale – e questo significa, nella società moderna, uno stato di costante eccitazione, sotto lo stress della mania della velocità, del denaro e della rivalità"⁵⁹.

Riguardo, invece, il pastello *Vampire*, nonostante la persistenza di elementi simbolisti come gli occhi, che richiamano alla mente la serie dei *Grotteschi* e in particolare *Crime*, l'opera è costruita secondo quella compenetrazione di piani tipica della sintassi formale futurista.

In mostra vi era, inoltre, *Man and the Machine* (1913-1914?, Fig. 19), "considerato dalla critica dell'epoca [...] come il dipinto più futurista di Casarini"⁶⁰: già presente all'esposizione del MacDowell Club, di esso, purtroppo, ci resta soltanto una riproduzione fotografica.

La personale allestita alle Folsom Galleries permise ad Athos Casarini di imporsi sulla scena artistica americana come uno dei più promettenti e originali pittori: come afferma Solmi, "giornali come il «New York Times», l'«Evening Post», il «Globe»,

l'«Evening Mail», l'«Inquiren» di Filadelfia, oltre naturalmente a quelli a cui egli collabora e alla stampa di lingua italiana, si occupano di lui»⁶¹. Il trafiletto apparso sul «The Philadelphia Inquiren», ad esempio, testimonia, tra l'altro, l'ormai nota confusione che dominava la stampa americana nel differenziare in maniera adeguata il Cubismo dal Futurismo (Tav. 18). Nel descrivere le opere in mostra, infatti, l'autore, rimasto anonimo, scrive:

“The Monkey House” è un'impressione dalle forme cubiche, forse l'unico modo per esprimere piacevolmente questo argomento. [...]. Il “Vampiro”, a forma di cubi, esprime l'orrore di questo soggetto stressato in un modo completamente diverso – non più il disegno di una donna sensuale che trae il sangue dalla sua vittima, ma una testa disegnata attraverso cubi di colore complementare con gli occhi concentrati in direzioni diverse, uno dei quali sta fissando le monete d'oro.⁶²

Interessante, poi, l'articolo pubblicato sul «The Brooklyn Daily Eagle», rimasto anche questo anonimo, incentrato, invece, sulle diverse componenti che animavano la pittura del bolognese (Tav. 19):

L'artista ha due stili, uno proveniente dalla sua educazione ricevuta da un maestro viennese, nel quale Casarini mostra chiaramente e pittorescamente l'influenza della maniera classica, molto greca e ancor più romana, suggerendone la scultura in diversi pastelli e in altre grandi soavità di stile. E mentre rimane viennese nei colori vivaci, egli ha adattato tutto ciò a scene come le vedute dei grattacieli di Manhattan, visti dalla sponda di Brooklyn, a una straordinaria veduta del Brooklyn Bridge, visto da una stazione sopraelevata di Manhattan, a una intima visione ravvicinata della fine del Brooklyn Bridge, ed anche alle scene del porto locale.⁶³

Nel 1915, Athos Casarini, una volta giunto a conoscenza dell'entrata in guerra da parte dell'Italia, decise di abbandonare l'America. A muovere la sua coscienza furono il forte pa-

triottismo, provato fin da quando era sbarcato a New York nel 1909 come un giovane, sconosciuto, emigrato italiano, e, soprattutto, il determinato spirito interventista, maturato dal momento in cui decise di abbracciare con convinzione gli ideali futuristi. Tutto questo si avverte nella lettera di addio che il pittore bolognese inviò al «The World Magazine», pubblicata il 15 agosto del 1915 insieme ad un suo disegno che rappresenta l'«espressione Futuristica della sua idea di guerra moderna»⁶⁴ (Tav. 20):

“Puoi rimanere ucciso” dicono i miei pavidì amici.

Certamente che posso! Ma io devo morire una volta o l'altra, e in verità non conosco un modo migliore di morire che quello di morire per il proprio paese ed in difesa dei propri ideali.

Noi futuristi d'America stiamo correndo alla battaglia fianco a fianco coi nostri fratelli futuristi d'Europa.

Io parto. Vado a compiere il mio dovere di futurista e a prendere parte alla nuova storia d'Italia che è cominciata con queste prime vittorie.

Dopo sei anni di residenza in questa grande, futurista città di New York, ritorno nel mio paese, fortificato dal ferro che ho respirato in questa eccitante atmosfera.⁶⁵

Il disegno che accompagna lo scritto è una delle più riuscite opere futuriste di Casarini. Eloquenti sono gli *slogans* che intersecano le linee di forza della composizione: tra gli altri, si leggono “courage”, “freedom”, “fatherland” e “victory”.

Altro esempio di lavoro decisamente futurista, risalente sempre a questo periodo, è il dipinto *War at Austria* (1915, Fig. 20), presentato in occasione dell'Esposizione Nazionale della Guerra organizzata a Bologna nel 1919. Come spiega Claudio Poppi, “l'uso scaltro degli elementi geometrici con cui sono scomposte le forme e il ricercato intarsio di colori [...] conferisce all'immagine di *Guerra all'Austria* un ritmo vorticoso e agitato,

formalmente coerente con l'animata impressione di un corteo interventista"⁶⁶.

Un anno prima, nel 1918, alcune opere di Casarini, tra cui *Man and the Machine*, vennero esposte in una collettiva dedicata al Futurismo organizzata alle Bourgeois Galleries di New York. La mostra, tuttavia, non riscosse particolare successo a causa della guerra che imperversava in Europa, giunta in quell'anno nella sua fase più drammatica. Nel 1937, come accennato in precedenza, verrà poi organizzata, per volere dei fratelli Alberto e Dante, la mostra postuma dell'artista al Circolo di Cultura di Bologna. Marinetti, in quell'occasione, pronunciò il discorso inaugurale, elogiando l'operato del pittore in terra americana e il suo impegno in favore della causa futurista.

Joseph Stella: un futurista a stelle e strisce

La vicenda artistica di Joseph Stella, italo-americano nato nel 1877 a Muro Lucano, in provincia di Potenza, e trasferitosi negli Stati Uniti nel 1896, è stata ampiamente trattata da alcuni scritti di fondamentale importanza, come, ad esempio, *Joseph Stella* (1970) e *Joseph Stella's Symbolism* (1994) di Irma B. Jaffe, *Joseph Stella* (1971) di John H. I. Baur e *Joseph Stella* (1994) di Barbara Haskell. Della propria esperienza in terra americana, Stella, inoltre, scrisse un diario pubblicato in parte sulla rivista «ARTnews» nel 1960 col titolo *Discovery of America: Autobiographical Notes*.

Sbarcato a New York all'età di diciotto anni, Stella venne immediatamente accolto sotto l'ala protettiva del fratello maggiore Antonio, il quale, emigrato in America qualche anno prima, si era affermato all'interno della comunità italiana come uno dei più apprezzati medici. L'intenzione di quest'ultimo, infatti, era quella di indirizzare Giuseppe – divenuto poi Joseph – verso lo studio della medicina. Appena due anni dopo il suo

arrivo, però, Stella decise di intraprendere in maniera definitiva la strada dell'arte: frequentò dapprima l'Art Student League, una delle scuole più aggiornate sulle novità artistiche provenienti dall'Europa⁶⁷, e, in seguito, la prestigiosa New York School of Art. Quest'ultima, in particolare, risultò importante per approfondire lo studio degli antichi maestri e affinare la tecnica del disegno, impiegato soprattutto nella realizzazione di ritratti. I primi lavori di Stella, in effetti, sono costituiti, per lo più, dai ritratti degli immigrati incontrati nelle comunità italiane:

Evitai la copia a freddo dei calchi e presto mi impegnai molto nel disegnare i personaggi più stravaganti che potevo beccare nelle strade, nei parchi e nelle case dei bassifondi. La mia preoccupazione principale allora, in contrasto con le incredibili rivelazioni del trionfante Impressionismo parigino, fu di catturare la vita che scorre inconsapevolmente nei suoi aspetti eloquenti e soppressivi, non irrigiditi o atfitti dalla posa.

La mia preferenza andava a tipi curiosi, rivelatori, con l'eloquenza sfrenata delle loro maschere, la cruda storia della loro vita. La forte caratterizzazione penetrante delle incisioni del Mantegna e i potenti drammi eterni raffigurati da Giotto e Masaccio, così ammirati nella madrepatria, erano sempre presenti di fronte a me, spingendomi a cercare scene tragiche.⁶⁸

Stella giunse dunque in America con un bagaglio culturale ben consolidato: come affermò egli stesso, "arrivai a New York nel 1896 con una grandissima ammirazione per Walt Whitman e Edgar Allan Poe"⁶⁹, e, nonostante la sua formazione artistica fosse maturata tutta negli Stati Uniti, l'eco dei grandi maestri conosciuti in Italia continuò a perdurare anche nel Nuovo Mondo. Inoltre, l'acquisizione di tali modelli antichi si ricollega all'aura espressionista che avvolgerà le sue successive illustrazioni, accomunando così i suoi esordi a quelli di tutti gli altri futuristi⁷⁰.

Dopo aver completato gli studi, Stella, allo stesso modo di Casarini, iniziò a collaborare come illustratore presso alcune riviste locali⁷¹, tra le quali spicca l'importante «The Outlook», *magazi-*

ne avente allora un bacino d'utenza che andava oltre i confini di New York: molto probabilmente il pittore riuscì ad ottenere il posto grazie all'aiuto del fratello Antonio, il quale conosceva l'editore del giornale, Lyman Abbott, e il suo tesoriere, William H. Howland⁷². I protagonisti dei disegni di Stella, pubblicati su «The Outlook» nel 1905, erano ancora gli immigrati, ripresi con vivido realismo all'interno del Barge Office, l'ufficio che si occupava dell'identificazione e dell'accettazione al momento del loro arrivo ad Ellis Island⁷³.

L'impianto realistico delle prime illustrazioni di Stella, perseguito nei disegni anche dopo la svolta futurista del 1912, rivela un intento documentario da parte del pittore, il quale si soffermava non soltanto sull'aspetto psicologico dei soggetti, ma anche sulle loro particolarità fisiognomiche. Tutto ciò, naturalmente, derivava dalla profonda influenza esercitata, agli inizi del Novecento, dal mezzo fotografico, strumento ampiamente utilizzato da tutte le redazioni giornalistiche.

Questa ambivalenza di temi e di scelte formali, che si protrarrà anche negli anni successivi, viene sottolineata da Irma B. Jaffe come una delle principali chiavi di lettura per comprendere la sua opera:

La straordinaria gamma di temi e stili nell'arte di Joseph Stella lungo i decenni della sua carriera – c. 1905 a c. 1940 – viene messa a fuoco attraverso la lente del suo simbolismo. La libertà stilistica di Stella, dalla precisa rappresentazione all'astrazione; la sua scelta del soggetto, dalla natura alla tecnologia; i vari oggetti che costituiscono il suo vocabolario visivo, dagli uccelli ai ponti; e le sue caratteristiche compositive devono essere attentamente considerate per comprendere la personale mitologia di questo artista italo-americano. Come un ponte che si stende sui lati opposti di una grande spaccatura, metà-europeo, metà-americano, Stella oscillò esteticamente e culturalmente da una parte all'altra, non sempre consapevole di come le sue immagini simboleggiassero la sua esperienza di vita.⁷⁴

Fondamentale per i successivi risvolti della sua carriera artistica fu poi la campagna d'indagine svolta da Stella, insieme al giornalista Paul Kellogg, nelle miniere e acciaierie di Pittsburgh nel 1908. L'obiettivo dell'impresa, raccontata nel reportage *Pittsburgh Survey* pubblicato sulla rivista «Charities and the Commons» nel 1909, era quello di documentare le tragiche condizioni nelle quali erano costretti a lavorare gli immigrati: Stella produsse nel corso della campagna “più di cento schizzi e disegni riguardanti [le loro] misere condizioni di vita e di lavoro [rimanendo] profondamente colpito dalla loro sofferenza”⁷⁵ (Fig. 21 e Fig. 22). A colpirlo fu, inoltre, la cupa atmosfera industriale che avvolgeva la città, in seguito ribattezzata, non a caso, *Steel City*⁷⁶:

Sono rimasto molto colpito da Pittsburgh. È stata una vera rivelazione. Spesso avvolta dalla nebbia e dal fumo, la sua nera massa misteriosa – squarciata nel mezzo dal fantastico, tortuoso Allegheny River e come un campo di battaglia, sempre pulsante, palpitante delle innumerevoli esplosioni delle sue acciaierie – era come la straordinaria realizzazione di alcune delle più commoventi regioni infernali cantate da Dante. Nella voce tonante del vento, che a volte con la più geniale furia sferzava qua e là nebbia e fumo per cambiare nuovamente lo scenario per nuovi, inattesi spettacoli, potevo sentire l'amara, pungente *terzina* dantesca.⁷⁷

A differenza dei disegni precedenti, quelli realizzati in questa occasione conservano sì una matrice fondamentalmente realista, ma, a partire da questo momento, si tingono di evidenti tinte espressioniste, utili a restituire con ancor più chiarezza l'atmosfera nella quale erano immersi i lavoratori.

I lavori contenuti in *Pittsburgh Survey* riflettono, quindi, da una parte l'interesse dell'artista di catturare le figure degli operai, colte nel loro dramma attraverso il solito *pathos* espressionista-documentativo – esse, infatti, prendono il nome di “Pittsburgh types” –, dall'altra rispecchiano, inoltre, la volontà di riprodurre

il contesto in cui gli operai lavoravano: l'attenzione si sposta quindi anche sulle fabbriche e sulle nubi che le avvolgono. È, dunque, probabilmente da questa esperienza che nasce il successivo interessamento di Stella nei confronti dei corpi metallici che dominano la metropoli, con l'immagine del Brooklyn Bridge in testa.

La realtà industriale di Pittsburgh, congeniale al clima d'avanguardia che si svilupperà di lì a poco negli Stati Uniti, attirerà altri artisti nel corso del tempo: Elsie Driggs⁷⁸, ad esempio, la riproduce in *Pittsburgh* del 1927 (Fig. 23), dipinto nel quale il dettaglio di una fabbrica viene reso in maniera semplificata "al fine di perfezionare la sottostante bellezza geometrica della tecnologia e dell'industria moderna"⁷⁹.

In realtà, già da quando giunse a New York, "Stella si confrontò con questo aspetto della modernità emergente [vivendo] per quasi dieci anni (1900-09) nel Lower East Side di Manhattan, un quartiere di immigrati gonfiato dall'enorme afflusso di europei provenienti dall'est e dal sud"⁸⁰. E proprio nel 1909, a seguito della campagna di Pittsburgh, Stella decise di intraprendere un viaggio in Europa con lo scopo di "rinnovare e ricostruire la base e la struttura della [sua] arte"⁸¹: visitò Venezia, Firenze, Roma, Napoli e la natia Muro Lucano. In Italia, tuttavia, l'artista avvertì la sensazione di non riuscire nel suo intento, così, perseguendo "la vera lezione degli antichi maestri", ossia quella di "proiettare la propria visione nel futuro invece di tornare indietro nel passato", decise, nel 1911, di raggiungere Parigi, "Mecca di qualsiasi artista ambizioso in cerca del nuovo verbo nell'arte"⁸². Fu durante il soggiorno parigino che Stella venne a contatto con l'avanguardia europea, rimanendo positivamente impressionato dalle soluzioni formali adottate dai giovani artisti e dai principi che le governavano:

Antongiulio Vergine

Al mio arrivo, Fauvismo, Cubismo e Futurismo erano in pieno fermento. C'era nell'aria il fascino di una battaglia, la sacra battaglia infuriava per l'affermazione di una nuova verità. La mia giovinezza vi si è immersa.

Ho iniziato a lavorare con vera frenesia. Ciò che mi ha più emozionato è stata la vista di fronte a me di un nuovo panorama, il panorama della più iperbolica ricchezza cromatica. Niente più inibizioni di alcun genere per amore della sobrietà inanimata, povertà camuffata derivata dai residui dell'arte passata, ma piena avventura in una foresta vergine di visioni elettrizzanti, preannunciate da seducenti colori vivaci, risonanti come esplosioni di gioia, il vermiglio, il verde, il viola e l'arancio che si elevano sulle tonalità più profonde. Sentirsi assolutamente liberi di esprimere questa avventura è stata una gioia e ha reso la pittura una fonte gioiosa, spronando l'artista a sfidare e soffrire ogni sentinella per ottenere il suo obiettivo.⁸³

Pur essendo stati scritti nel pieno della maturità artistica, gli appunti di Stella rivelano comunque l'entusiasmo e l'energia creativa che lo assalirono nel momento in cui giunse nella capitale francese. In quello che allora costituiva il maggior centro artistico e culturale del mondo, Stella ebbe l'opportunità di conoscere alcuni dei più importanti rappresentanti delle avanguardie artistiche:

Chiunque a Parigi poteva incontrare e conoscere gli artisti più importanti nei loro studi [...]. Io ho sfruttato a pieno questa grande opportunità. Ho incontrato e conversato con Matisse [...]. Al Cirque Medrano ho avuto il piacere di dire a Picasso in compagnia del poeta Max Jacob quanto avessi ammirato il suo Periodo Blu [...]. Diventai amico di molti giovani promettenti: Gromaire, Pascin, Dubreuil, i futuristi Boccioni, Carrà, Severini. Modigliani dipingeva alla Impasse Falguière, in uno studio vicino al mio.⁸⁴

Stella, dunque, con ogni probabilità, ebbe modo di apprezzare l'esposizione dei futuristi tenutasi alla Galleria Bernheim-Jeune nel febbraio del 1912 e, come afferma Irma B. Jaffe, potrebbe aver conosciuto anche le opere di Marcel Duchamp prima dell'Armory Show del 1913, quando vennero esposte in

due occasioni a Parigi nel corso del 1912⁸⁵. Riguardo alle opere futuriste, Stella venne attratto in particolare da *La danza del Pan Pan al Monico* (1909-1911) e da *Geroglifico Dinamico del Bal Tabarin* (1912), entrambe di Gino Severini: queste influenze-ranno in maniera decisiva *Battle of Lights, Coney Island, Mardi Gras* (1913-1914), uno dei suoi lavori più importanti⁸⁶. Molte delle personalità di spicco del mondo dell'arte, Stella poté conoscerle frequentando i salotti culturali della capitale parigina, primo fra tutti quello dei collezionisti Leo e Gertrude Stein: fu durante uno dei consueti raduni del sabato sera a casa Stein che Stella incontrò Walter Pach, tra gli organizzatori, come abbiamo visto, dell'*International Exhibition of Modern Art*, discutendo, presumibilmente, della sua partecipazione all'evento⁸⁷.

Dopo l'esperienza vissuta in Francia, Stella, una volta tornato in America verso la fine del 1912, sentiva di essere un pittore nuovo. Abbracciò con convinzione gli ideali futuristi e cominciò ad osservare il panorama newyorkese con sguardo rinnovato:

Quando nel 1912 tornai a New York, fui entusiasta di trovare un'America ricca di così tanti nuovi motivi da tradurre in una nuova arte.

L'acciaio e l'elettricità avevano creato un nuovo mondo. Un nuovo dramma era scaturito dalla violazione spietata delle tenebre della notte, dal violento bagliore dell'elettricità e una nuova polifonia risuonava tutt'intorno con scintillanti luci colorate. L'acciaio era balzato ad altitudini iperboliche e si espandeva su vaste latitudini con i grattacieli e con ponti costruiti per la congiunzione dei mondi. Una nuova architettura è stata creata, una nuova prospettiva.⁸⁸

L'artista, dunque, prese consapevolezza nell'osservare il panorama metropolitano che si stagliava davanti ai suoi occhi e, se prima si soffermava soltanto a raffigurarne gli abitanti, ora egli lo avvertiva in tutta la sua potenza espressiva.

Nonostante tutto, però, all'*Armory Show* di New York del 1913 Joseph Stella partecipò con *Still Life* (1911 ca., Fig. 24), dipinto che, pur essendo influenzato dalla nuova arte europea, ancora non esprimeva l'energia che di lì a poco si sarebbe manifestata nelle opere successive: i colori accesi e la costruzione cezanniana della composizione costituivano, tuttavia, un radicale cambiamento rispetto alle soluzioni adottate in precedenza.

Sempre nel 1913, Stella ottenne una personale presso l'Italian National Club, esponendo alcuni lavori che aveva realizzato durante l'esperienza a Pittsburgh. Il «The New York Times» ne diede notizia nella sezione *Art Notes* (Tav. 21):

The Italian National Club tiene attualmente nel suo quartiere sulla Quarantaquattresima strada, una mostra dei dipinti di Joseph Stella, recentemente tornato dall'estero. Stella ha attirato l'attenzione un certo numero di anni fa grazie ai suoi disegni delle acciaierie e dei loro lavoratori a Pittsburgh. Alcuni di questi sono nella attuale mostra, la quale copre praticamente tutte le fasi della breve carriera dell'artista fino ad oggi. Ci sono diversi disegni in punta d'argento molto delicati e belli, che conservano un grado di energia raramente presente nel lavoro svolto con questo strumento. Ci sono ritratti ad olio a grandezza naturale, che mostrano una forte comprensione del colore, ma un modo di esecuzione piuttosto meticoloso e antiquato; ci sono interessanti scene di genere dipinte ad olio su tempera bianca, molto frizzanti e pure nel colore sebbene di tonalità bassa, e ci sono i dipinti realizzati dopo la recente visita dell'artista a Parigi permeati di influenze moderne.⁸⁹

La critica, dunque, già da questi primi lavori, considerava Joseph Stella un artista eccellente, dotato di una tecnica fuori dal comune. Il suo estro, tuttavia, si sarebbe pienamente manifestato soltanto qualche tempo dopo.

La svolta, difatti, avvenne tra il 1913 e il 1914, quando Stella realizzò il dipinto *Battle of Lights, Coney Island, Mardi Gras*, il suo primo lavoro futurista (Fig. 25). Il dinamismo e la vitalità

cromatica contribuiscono a rendere efficacemente il tumulto della folla in festa, con l'osservatore che inevitabilmente viene assorbito dai vortici con cui è costruita la composizione. In effetti, l'intento dell'artista era proprio questo:

Facendo appello ai miei obiettivi più ambiziosi – l'artista per ottenere i risultati migliori deve esasperare e spingere al massimo le sue facoltà – ho costruito l'arabesco dinamico più intenso che potessi immaginare per trasmettere in un frenetico stato d'animo l'impeto della folla e le macchine girevoli che generano per la prima volta, non angoscia e dolore, ma piaceri violenti e pericolosi. Ho usato la purezza intatta del vermiglio per accentuare la frenesia carnale del nuovo baccanale e tutta l'acidità del giallo limone per le luci abbaglianti che si aggirano tutt'intorno.⁹⁰

Stella trasportò in questa tela le sensazioni e gli insegnamenti che aveva provato e ricevuto a Parigi, elaborandoli in una chiave del tutto personale: chiari sono i riferimenti all'opera di Gino Severini, ma anche a quella di Robert Delaunay, la cui vivacità e scomposizione dinamica Stella ebbe modo di apprezzarla in occasione dell'*Armory Show*⁹¹. Allo stesso modo di Athos Casarini, anche il pittore italo-americano inserì, infine, nella propria composizione le "parole in libertà": le lettere "COM", al centro del quadro, costituirebbero le iniziali di "commedia dell'arte", l'equivalente italiano del "Mardi Gras"⁹².

La svolta in chiave futurista da parte di Stella viene testimoniata da un articolo del «The Pittsburgh Press» datato 2 dicembre 1913 nel quale si parla di una mostra "Cubista, Post-Impressionista e Futurista"⁹³ tenutasi presso il Carnegie Institute della stessa cittadina (Tav. 22):

Con gli esempi più estremi dell'arte e con effetti meravigliosamente belli, una vera mostra Cubista, Post-Impressionista e Futurista è stata aperta nella galleria L. del Carnegie Institute sotto l'egida dell'Art Society. Pittsburgh ora ha la possibilità di vedere davvero a cosa mira

questo nuovo culto dei pittori. E, dopo due ore trascorse nella galleria ieri, a voi umili scribi si dà l'impressione che Pittsburgh stia davvero "andando un po'" se solo lo scoprirà.⁹⁴

All'esposizione parteciparono alcuni tra i più importanti modernisti americani, come Arthur B. Davis, William J. Glackens, Walt Kuhn, Maurice B. Prendergast, Walter Pach e Charles Sheeler. Stella, si legge, partecipò anche con una "tela extra [...] non catalogata o denominata. Essa pare il Canale di Panama dopo che un terremoto e un ciclone insieme lo hanno colpito, o il Brooklyn Bridge mentre balla il Tango"⁹⁵: chissà che non si sia trattato proprio di uno dei lavori dell'artista incentrato sul mitico ponte. Dal tono dell'articolo si intuisce che questa, molto probabilmente, fu la prima mostra dedicata alla nuova arte nella cittadina di Pittsburgh e, sempre dall'euforia con la quale è stato scritto, è possibile comprendere che ancora nel 1913 il Futurismo veniva considerato come un'assoluta, e spesso positiva, novità.

Nel 1916, dopo aver vissuto a Manhattan, Joseph Stella si trasferì nel quartiere di Brooklyn, nella zona di Williamsburg, proprio vicino al Brooklyn Bridge. Conosciuta per le numerose industrie sorte verso la fine del XIX secolo, l'area venne descritta dall'artista come un "inferno industriale": dalla finestra del suo studio, "una grande fabbrica [...] sveltava con la triste fattezze di una prigioniera [i cui] fuochi davano ad innumerevoli finestre le sembianze minacciose di demoni"⁹⁶. Risale a questo periodo *Brooklyn Bridge* del 1918-1919 (Fig. 26), riproposto dallo stesso artista nel 1940 come *Old Brooklyn Bridge*. Iniziato nel 1869 ed inaugurato nel 1883, il ponte, oltre ad aver affascinato Athos Casarini, conquistò così anche Joseph Stella, insieme a numerosi altri artisti che nel corso del tempo ne ritrassero l'imponente figura. Come afferma Richard Haw in *The Brooklyn Bridge. A Cultural History*:

Non appena la costruzione del ponte ebbe inizio nel 1869, si avviò un processo parallelo di costruzione culturale. Il loro duplice corso ha portato alla visione di due distinti Brooklyn Bridge: il ponte fisico che si trova a cavallo dell'est River, il quale collega Brooklyn a Manhattan, e il ponte culturale della mente e dell'immaginazione. Il primo rappresenta, senza dubbio, la struttura pubblica più impressionante e stimolante del mondo, un monumento abbagliante per il bene pubblico, una strada comune e la necessità di una comunione municipale. Il secondo è un vasto arazzo di rappresentazioni, tutte soggette ai capricci della percezione individuale.⁹⁷

Joseph Stella rimase profondamente colpito dalla maestosità della costruzione, divenuta in breve tempo simbolo degli Stati Uniti ed emblema della modernità, tanto da riprodurla in diverse occasioni nel corso del tempo: famosa anche la versione intitolata *The Brooklyn Bridge: Variation on an Old Theme* del 1939 (Fig. 27).

Nel realizzare le diverse varianti, l'obiettivo dell'artista rimase sempre quello di riprodurre la vitalità e il frastuono del mondo cittadino attraverso la giustapposizione ritmica delle differenti componenti del ponte, seguendo, quindi, la lezione futurista di trasferire nell'opera non soltanto sensazioni visive, ma anche, e soprattutto, uditive⁹⁸. Come scrisse nel suo saggio *The Brooklyn Bridge (A Page of my life)*:

Visto per la prima volta, come una fatale Apparizione metallica sotto un cielo metallico [...] sostenuto dalle massicce torri scure che dominano la confusione dei grattacieli che vanno sorgendo attorno con la loro maestà gotica conclusa dalla purezza dei loro archi, i cavi che, come messaggi divini dall'alto, trasmessi alle spirali in vibrazione, tagliano e dividono in innumerevoli spazi musicali la nuda immensità del cielo, mi ha colpito come l'altare capace di contenere tutti gli sforzi della nuova civiltà dell'AMERICA – eloquente punto d'incontro di tutte le forze che sorgono in una superba affermazione dei loro poteri, in un'APOTEOSI.⁹⁹

Fin dal primo momento in cui Stella vide il ponte, egli riuscì a percepire subito l'energia che tale costruzione sprigionava: la potenza del progresso e della tecnologia furono in grado di far sentire l'artista "sulla soglia di una nuova religione o in presenza di una nuova DIVINITÀ"¹⁰⁰.

Brooklyn Bridge del 1918-1919 venne esposto per la prima volta in occasione della personale dell'artista organizzata presso le Bourgeois Galleries di New York nel 1920. Tra i vari articoli dedicati alla mostra troviamo, ad esempio, quello del «The Brooklyn Daily Eagle» contenente, in apertura, una piccola intervista (Tav. 23):

Il ponte di Brooklyn significa molto per me rispetto alla maggior parte degli americani. Dalle nostre finestre sul retro l'ho visto crescere. Il suo ingegnere, Washington Roebling, vive accanto a noi ed io andavo e venivo dalla sua casa tutti i giorni. Per me è come un simbolo dell'America moderna – il pezzo di ingegneria più famoso in America, anche se non il più importante.¹⁰¹

L'autore si soffermò poi nel presentare il dipinto, rimanendone fortemente impressionato:

[Joseph Stella] ha appena dipinto quello che per me rappresenta l'apoteosi del ponte. Non è il ponte visto dall'esterno, dall'East River, ma dall'interno, dal passaggio centrale che è stato lasciato per noi pedoni. Egli deve aver attraversato il ponte molte, molte volte, perché l'impressione che ha destato su di lui non è l'impressione superficiale che fa sull'uomo che l'ha attraversato una sola volta. Esso ha la forza che giunge alle nostre impressioni solo quando la coscienza è stata colpita molte volte dallo stesso fenomeno.

Per molti anni ho sperato in una adeguata espressione di quella meraviglia, il Brooklyn Bridge.

Il dipinto per me è più reale, più vero di una possibile trascrizione letterale del ponte stesso. Le torri sono vaghe in lontananza contro il cielo notturno. I cavi sono fili spettrali mentre raggiungono le luci elettriche, per poi perdersi nell'oscurità mentre salgono nello spazio. A destra vi è il suggerimento di una linea di carrelli e di treni sopraelevati sempre

in movimento, con luci verdi che mostrano che la strada è sgombra. L'intero quadro vibra, pulsa, trema al passaggio costante della folla di macchine. Eppure, con tutto ciò che vedo in esso, è del tutto possibile che un altro non lo riconosca nemmeno come il Brooklyn Bridge.¹⁰²

La figura del Brooklyn Bridge ritorna in quello che viene considerato il capolavoro di Joseph Stella, ossia il polittico intitolato *New York Interpreted* del 1920-1922 (Fig. 28), conosciuto anche come *The Voice of the City*, esposto alla Société Anonyme¹⁰³ nel 1923: "le sue dimensioni monumentali, insieme alla sua completa esposizione del concetto innovativo di Stella, la complessa iconografia e la magistrale esecuzione, ne fanno uno dei capolavori dell'arte americana"¹⁰⁴. Dalla scelta della forma, che rimanda alle pale d'altare quattrocentesche, si comprende come l'artista abbia voluto ergere il tema della città ad una sorta di figura spirituale da ammirare e idolatrare in tutto il suo "splendore geometrico e meccanico"¹⁰⁵: così come Casarini, anche Joseph Stella deve aver letto gli scritti di Marinetti, venendone influenzato sia sul piano letterario, come dimostrano i suoi appassionanti scritti autobiografici, sia su quello della relativa restituzione visiva.

New York Interpreted è composta da cinque pannelli: al centro troviamo *The Skyscrapers*, costruito secondo una rigorosa disposizione simmetrica delle parti che contribuisce a rendere i grattacieli delle imponenti figure totemiche; ai lati del pannello centrale troviamo due pannelli intitolati *White Way*, nei quali viene restituito il luccicante e colorato universo teatrale delle città di Broadway e New York; all'estrema sinistra del polittico vi è poi *The Port*, in cui l'apparente costruzione asimmetrica della composizione viene bilanciata da un sottile traliccio centrale sormontato da una piccola luce rossa, affiancato a sua volta da un più possente albero facente parte di una ipotetica imbarcazione nascosta; sull'estrema destra, infine, troviamo *The Bridge*, il pannello più famoso dell'intera opera, nel quale

Antongiulio Vergine

sono chiaramente intuibili le fattezze gotiche del Brooklyn Bridge. È lo stesso artista a descrivere l'opera in una lettera del 1944 indirizzata al Newark Museum, istituzione contenente tutt'oggi il polittico:

Nel 1920 concepì "NEW YORK INTERPRETED". Potrei definire New York con un'espressione: una mostruosa barra di acciaio eretta dai moderni CICLOPI per sfidare gli DEI, colpita dall'illuminazione. Il mio principale obiettivo era di rendere in un aspetto sintetico questo compito gigantesco. Adottai come momento "la notte" che investe ogni cosa con la sua poesia. Scelsi come umori della mia sinfonia IL PORTO, I GRATTACIELI, IL PONTE e LA "WHITE WAY". Sistemai al centro della mia composizione i GRATTACIELI nella forma di una prua di vascello che naviga verso l'infinito, con l'elettricità che si apre con un paio di ali alla base come guida.

I clamori di suoi e le luci della "WHITE WAY" ad entrambi i lati di questi grattacieli. Sui lati esterni della composizione dipinsi a destra IL PONTE e a sinistra IL PORTO. Come predella a questa gigantesca cattedrale di acciaio aprii le reti della metropolitana e della sotterranea. Io credo che l'acciaio e l'elettricità siano i fattori creativi dell'Arte moderna: l'elettricità smaschera il nuovo volto del DRAMMA MODERNO, mentre l'acciaio, raggiungendo nuove altezze con i grattacieli e i ponti, crea una nuova prospettiva.¹⁰⁶

Anche in questo scritto, evidenti risultano gli influssi del pensiero di Marinetti, soprattutto per quanto riguarda una delle componenti essenziali dell'estetica futurista, ossia l'"Elettricità, unica e divina madre dell'umanità futura"¹⁰⁷.

Nell'elaborare il grande polittico di *New York Interpreted*, Stella attraversò un periodo di duro lavoro e di profonda introspezione:

Per anni ho sognato questo tremendo tema e molte volte ho temuto che la mia idea fosse impossibile da realizzare in pittura. Il prisma era composto da così tante sfaccettature e soprattutto vi era il problema più difficile da risolvere, ossia da dove cominciare. L'idea di trovare il giusto approccio mi rendeva esitante e così disperato per questa esitazione. Ma nonostante tutte le difficoltà da sconfiggere, ero sicuro

che un giorno avrei compreso ciò che stavo cercando. La mia fede è nata dalla mia piena conoscenza della materia. In effetti avevo assistito alla crescita e all'espansione di New York, la quale procedeva parallelamente allo sviluppo della mia vita, e quindi mi sentivo autorizzato a interpretare gli sforzi titanici, le conquiste ormai ottenute dalla città imperiale per diventare ciò che ora è, il centro del mondo.¹⁰⁸

Dal momento in cui l'opera venne esposta nelle gallerie della Société Anonyme, nel 1923, Joseph Stella divenne uno dei principali pittori della scena artistica americana. Egli, infatti, continuò a costituire un punto di riferimento anche negli anni seguenti, riuscendo ad esercitare una profonda influenza sulla successiva generazione di artisti. A partire dagli anni Venti, come visto in precedenza, lo sperimentalismo dei modernisti americani si sarebbe indirizzato verso canoni più rigorosi: come afferma John I. H. Baur, "quando il fervore rivoluzionario si andò smorzando si ebbe un parziale ripiegamento durante il quale vennero consolidate le conquiste compiute [le quali] vennero intessute più fermamente nella trama delle tradizioni americane"¹⁰⁹.

Tutto questo, però, non precluse al Futurismo di continuare comunque a suggerire nuove soluzioni alla pittura americana, le quali si sarebbero manifestate attraverso la corrente precisionista di Charles Sheeler, Charles Demuth e Georgia O'Keeffe. Joseph Stella, da parte sua, anticipò tali soluzioni già verso la fine degli anni Dieci con tele incentrate sull'universo industriale, concepite rispettando una rigorosa ed asciutta giustapposizione di elementi geometrici: una fra tutte *Factories* del 1918 (Fig. 29).

Note

¹ C. Poppi (a cura di), *Athos Casarini: un futurista sulle onde dell'atlantico*, in C. Poppi (a cura di), *Athos Casarini futurista*, Abacus Editore, Bologna, 2003, p. 24.

² Intitolata al pittore bolognese Francesco Raibolini, detto il Francia, la società riuscì a rianimare "la Bologna artistica del tempo [attraverso un'intensa attività] di incontri e mostre, che annualmente avevano il momento culminante nell'Esposizione provinciale di Belle Arti" in O. Sangiorgi, F. Tarozzi (a cura di), *Cent'anni fa Bologna: angoli e ricordi della città nella raccolta fotografica Belluzzi*, cit., Costa Editore, Bologna, 2000, p. 157. Per una ricognizione esauriente su tale società si veda M. Pasquali, *Francesco Francia. Associazione per le Arti 1894-1994*, Edizioni Renografica, Bologna, 1994.

³ F. Solmi, *Athos Casarini pittore / 1883-1917*, cit., Edizioni Alfa, Bologna, 1963, p. 17.

⁴ Per un ulteriore approfondimento sull'artista si rimanda a V. Baradel, F. User, *Ugo Valeri. Volto ribelle della Belle Époque*, Peruzzo Editoriale, Padova, 2013.

⁵ F. Solmi, *op. cit.*, p. 18-19.

⁶ *Ibidem*, p. 19.

⁷ *Ivi*, p. 13.

⁸ C. Poppi (a cura di), *op. cit.*, p. 24.

⁹ C. Dall'Osso, *Voglia d'America. Il mito americano tra Otto e Novecento*, cit., Donzelli Editore, Roma, 2007, p. 95.

¹⁰ Tale informazione ci giunge dal catalogo ufficiale dell'*Armory Show*, alla quale Casarini vi avrebbe partecipato nel 1913. Cfr. Association of American Painters and Sculptors, *Catalogue of International Exhibition of Modern Art*, Vreeland Advertising Press, New York, 1913, p. 24.

¹¹ Cfr. E. M. Snyder-Grenier, *Brooklyn! An illustrated history*, Temple University Press, Philadelphia, 1996, p. 7.

¹² Cfr. AA. VV., *The Whitney Review 1976/77*, Whitney Museum of American Art, New York, 1978, nota 6, p. 27.

¹³ Cfr. F. Solmi, *op. cit.*, p. 28.

¹⁴ Cfr. D. G. McCullough, *The Great Bridge. The Epic Story of the Building of the Brooklyn Bridge*, Simon & Schuster, New York, 1972, p. 28.

¹⁵ F. Solmi, *op. cit.*, p. 28.

¹⁶ *Ivi*, p. 31.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ R. Barilli (a cura di), *L'Espressionismo italiano*, cit., Fabbri Editore, Milano, 1990, p. 8.

¹⁹ F. Solmi, *op. cit.*, pp. 35-36.

²⁰ Cfr. C. Poppi (a cura di), *op. cit.*, nota 1, p. 41.

²¹ *Ibidem*.

²² Dall'articolo, intitolato *Nello studio di un pittore* e firmato Edmondo Rajola, non è possibile ricavare la testata del giornale, né tanto meno la data. Cfr. *Ivi*, p. 186.

²³ Il dipinto, col quale aveva partecipato al Premio Baruzzi di Bologna nel 1908, era stato portato in America dallo stesso Casarini, e questo ci fa capire quanto vi fosse affezionato.

²⁴ F. Solmi, *op. cit.*, p. 66.

²⁵ Nel periodo precedente alla partenza per gli Stati Uniti, Athos Casarini non si trovava a Bologna: dalle sue corrispondenze epistolari è possibile supporre che abbia trascorso del tempo a Milano e a Venezia. Cfr. C. Poppi (a cura di), *op. cit.*, p. 31.

²⁶ *Ivi*, p. 110.

²⁷ C. Marra, *Athos Casarini e la cultura fotografica newyorkese*, cit. in C. Poppi (a cura di), *op. cit.*, p. 62.

²⁸ La rivista «Camera Work», pubblicata tra il 1903 e il 1917, svolse un ruolo fondamentale nella diffusione della nuova arte: in essa vi erano i contributi di numerosi specialisti del settore, come Roger Child Bayley, Robert Demachy, Sadakichi Hartmann e Edward Steichen. Cfr. M. Fulton Margolis (a cura di), *Camera Work. A Pictorial Guide*, Dover Publications, New York, 1978, p. X.

²⁹ Cfr. J. C. Hovak, *Lovers of Cinema. The First American Film Avant-garde, 1919-1945*, University of Wisconsin Press, Madison, 1998, p. 267.

³⁰ "Fascinated by the steam clouds vented by the skyscrapers [...] a striptease, veils of smoke alternately cloaking and revealing the tall buildings" in D. Inghenschay, J. R. Resina (a cura di), *After-images of the City*, cit., Cornell University Press, Ithaca, 2003, p. 201.

³¹ C. Poppi (a cura di), *op. cit.*, p. 120.

³² Tale termine, utilizzato per la prima volta probabilmente da Sadakichi Hartmann in articolo intitolato *A Plea for Straight Photography* apparso su «Camera Work» nel 1904, indica l'impiego di una fotografia pura, diretta, priva di manipolazioni.

³³ "Yearning for a reunification with nature, inscribing technology, urbanization, and industrialization in mass society with naturalistic metaphors" in J. C. Hovak, *op. cit.*, p. 280.

³⁴ F. Solmi, *op. cit.*, p. 38.

³⁵ C. Poppi (a cura di), *op. cit.*, p. 27.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ivi*, p. 114.

³⁸ Cfr. C. Poppi (a cura di), *op. cit.*, p. 114 e F. Solmi, *op. cit.*, p. 44. La mostra si tenne nel Salone del Circolo di Cultura tra il 14 e il 31 maggio 1937.

³⁹ "O'Keeffe focused on the unique experience of artificial light at night in the modern city [...]. The home of the American Radiator Company rises like a beacon at the center of the picture; the skyscraper's windows form a grid whites and grays" in R. Lewis, S. Lewis Ingalls, *The Power of Art*, cit., Cengage Learning, Boston, 2018, p. 432.

⁴⁰ "An exhibition of the work of Athos Casarini, a young Italian artist of great promise, at present living in Brooklyn, has just been held at Ardsley House, 104 Columbia Heights, in the new studio of Hamilton Easter Field. His work, which consists in still life, decorative subjects and views of New York, is thoroughly temperamental. One feels instinctively the more impulsive nature of the Italian character in all that he paints. He has a rare feeling for decoration, using strong contrasts of color without crudity and giving a sense of space by keeping out irrelevant detail" in s. a., *The Exhibit of Paintings by Athos Casarini*, cit., «Brooklyn Life», 1912, 1 giugno, p. 17.

⁴¹ C. Poppi (a cura di), *op. cit.*, p. 173.

⁴² "Two art exhibitions of interest to Brooklynites are now being held. In one, at the Ovington Art Galleries, 314 Fifth Avenue, Manhattan, several artists are represented. The other, at the Poplar street studios, Brooklyn, is a one-man exhibition by Athos Casarini.

Mr. Casarini is a young painter who has made rapid strides since he came to this borough less than three years ago. He is at once an idealist and a realist, and his art extends from the representation of street scenes here and the depiction of colorful contrasts of skyscrapers in Manhattan, as seen from Brooklyn, to ideals taken from mythology, to portraiture, suggesting the manner of Whistler, besides quaint inventions involving Japanese subjects and also what he terms "dreams" – abstractions clothed in such color charm that they can not be adequately reproduced in monochrome.

Some of Mr. Casarini's work is here with reproduced, so far as possible by photography. He is by birth a native of Bologna, Italy, and his father is in commercial life. He had the usual struggle young men of tal-

ent have, who feel that they have to break from commercial life and take up art for a life work" in s. a., *Some interesting work of art now on exhibition*, cit., «The Brooklyn Daily Eagle», 1912, 8 maggio.

⁴³ C. Poppi (a cura di), *op. cit.*, p. 130.

⁴⁴ Ivi, p. 120.

⁴⁵ F. Solmi, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁶ G. Virelli, *L'arte all'Esposizione Nazionale della Guerra*, cit. in E. Rossoni (a cura di), *Grande Guerra e costruzione della memoria. L'Esposizione Nazionale della Guerra del 1918 a Bologna*, Editrice Compositori, Bologna, 2009, p. 96.

⁴⁷ Ivi, p. 52.

⁴⁸ C. Poppi (a cura di), *op. cit.*, p. 34.

⁴⁹ Ivi, p. 150.

⁵⁰ F. T. Marinetti, *Una prefazione di S. E. Marinetti alla Mostra Casarini*, «L'Avvenire d'Italia», Bologna, 15 maggio 1937.

⁵¹ Ivi, p. 154.

⁵² "Casarini, who is probably the leading exponent of futurism in this country" in s. a., A "Futurist" *Vision of the Horrors of Modern War*, cit., «The Sunday Herald», 1914, 13 settembre.

⁵³ G. Virelli, *L'arte all'Esposizione...*, cit. in E. Rossoni (a cura di), *op. cit.*, p. 96.

⁵⁴ A. Benington, *Casarini's Fantastic Symbolism in Gorgeous Color*, cit., «The World Magazine», New York, 29 marzo 1914 in F. Solmi, *op. cit.*, pp. 87-88.

⁵⁵ Ivi, p. 88.

⁵⁶ Ivi, p. 50.

⁵⁷ Cfr. AA. VV., *The Whitney Review...*, nota 6, p. 27.

⁵⁸ "Athos Casarini began his artistic career in Bologna, Italy, and has recently 'arrived' in New York with a 'one-man show' of original quality at the Folsom Galleries on Fifth avenue. Portraits and decorative illustration work, principally, have occupied him during the five years of his development in America. This development has taken on some aspects of the ultra-modern movement known as Futurism, of which Marinetti, Boccioni and Severini are among the propagandists.

Painting the mere surface of things does not satisfy this artist. He is curious about their inner soul and significance, which he tries to convey by means of lines and planes and broken color combinations suggesting the rhythmic sensations of motion and speed, and even of sounds

and odors" in s. a., *Futurist Fantasies by Athos Casarini*, cit., «The World Magazine», 1914, 29 novembre, p. 10.

⁵⁹ "'For instance', he says, 'instead of a photographic representation or detailed drawing of a troop of monkeys I endeavor to convey here the actual instantaneous impression or feeling one gets upon entering the monkey house at the zoo - a sense of alertness and quick, restless activity, with chievious eye twinkling here and there, and funny faces and impish claw-like hands flashing about and mixed up together, as in a kaleidoscope.

The futurist strives to paint a state of mind – and that means, in modern society, a state of constant excitement, under the stress of speed-mania, money-getting, and rivalry'" in *Ibidem*.

⁶⁰ C. Poppi (a cura di), *op. cit.*, p. 136.

⁶¹ F. Solmi, *op. cit.*, p. 66.

⁶² "'The Monkey House' is an impression in cubical form, perhaps the only way to express this subject pleasantly. [...]. The 'Vampire', in cubes, expresses the horror of this overworked subject in an entirely different way - no longer the sensuous woman drawing blood from her victim, but a head drawn in cubes of complementary color with eyes focussed in different directions, one gazing upon gold coins" in s. a., *Floods of Light in Water Colors*, cit., «The Philadelphia Inquiren», 1914, 8 novembre, p. 2.

⁶³ "The artist has two styles, one from his education through a Viennese master, in which Mr. Casarini clearly and pictorially shows the influence of the classic manner, much in Greek and more in Roman, suggesting the statuesque in several pastels and in others great suavity of style. And while he remains Viennese in vivid color, he has adapted it to such scenes as views of the Manhattan skyscrapers, seen from the Brooklyn side, to a remarkable view of the Brooklyn Bridge, seen from an elevated station in Manhattan, to an intimate view near the Brooklyn end of the Bridge, and also to local harbor scenes" in s. a., *Brooklyn Artist Exhibits in Manhattan*, cit., «The Brooklyn Daily Eagle», 1914, 6 novembre, p. 8.

⁶⁴ s. a., *The Futurist Hears the Call of War. "And I Am Going", Says Casarini*, cit., «The World Magazine», 1915, 15 agosto, p. 11 in F. Solmi, *op. cit.*, p. 95.

⁶⁵ *Ivi*, p. 94.

⁶⁶ C. Poppi (a cura di), *op. cit.*, p. 156.

⁶⁷ La scuola venne fondata nel 1875 da un gruppo di artisti che intendevano distaccarsi dal tradizionale accademismo propugnato dalle scuole d'arte americane, al fine di abbracciare i nuovi impulsi provenienti dall'Europa. Cfr. <https://www.theartstudentsleague.org>.

⁶⁸ "I avoided the cold copy form the casts and soon I became very busy in drawing from the most striking characters that I could hunt in the streets, in the parks and in the lodging houses of the slums. My chief concern then, in rivarly to the stunning revelations of the triumphing Parisian Impressionism, was to catch life flowing unaware with its spontaneous eloquent aspects, not stiffened or deadened by the pose.

My preference was going to curious types, revealing, with the unrestrained eloquence of their masks, the crude story of their life. The forceful penetrating characterization of Mantegna's engravings and the powerful dramas depicted for eternity by Giotto and Masaccio, so mach admired in the mother country, were ever present in front of me, urging me to search for tragic scenes" in J. Stella, *Discovery in America: Autobiographical Notes*, cit., «ARTnews», 1960, novembre, p. 41.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Cfr. A. Borgogelli, *Primitivismo e deformazione*, cit. in R. Barilli (a cura di), *op. cit.*, p. 22.

⁷¹ Stella cita nelle sue *Autobiographical Notes* la collaborazione con le riviste «Century Magazine» e «Everybody's Magazine», anche se, dai documenti pervenutici finora, risulta che egli lavorò soltanto per l'ultima, oltre che per «The Outlook». Cfr. *Ibidem*.

⁷² Cfr. I. B. Jaffe, *Joseph Stella*, Harvard University Press, Cambridge, 1970, nota 16, p. 239; Cfr. B. Haskell, *Joseph Stella*, Whitney Museum of American Art, New York, 1994, p. 15.

⁷³ Cfr. R. H. Bayor, *Encountering Ellis Island. How European Immigrants Entered America*, John Hopkins University Press, Baltimora, 2014, p. 103.

⁷⁴ "The extraordinary range of both subject and style in Joseph Stella's art over the decades of his career - c. 1905 to c. 1940 - comes into integrated focus through the lens of his symbolism. Stella's stylistic freedom, from precise representation to abstraction; his choice of subject, from nature to technology; the various objects that constitute his visual vocabulary, from birds to bridges; and his compositional characteristics must all be given close attention in order to understand the per-

sonal mythology of this Italian-American artist. Like a bridge spanning opposite sides of a great divide, half-European, half-American, Stella swung aesthetically and culturally from one side to the other, not always aware himself of how his images symbolized his life experience" in I. B. Jaffe, *Joseph Stella's Symbolism*, cit., Pomegranate Artbooks, San Francisco, 1994, p. VI.

⁷⁵ "[Stella] producing more than one hundred sketches and drawings of the miserable living and working conditions of poor immigrants [and he] was deeply affected by their suffering, his revulsion was tempered by fascination with modern industrial iconography" in R. Haw, *The Brooklyn Bridge. A Cultural History*, cit., Rutgers University Press, New Brunswick, 2005, p. 77.

⁷⁶ Per ulteriori informazioni sulla cultura industriale di Pittsburgh si rimanda a K. J. Kobus, *City of Steel. How Pittsburgh Became the World's Steelmaking Capital during the Carnegie Era*, Rowman & Littlefield, Londra, 2015.

⁷⁷ "I was greatly impressed by Pittsburgh. It was a real revelation. Often shrouded by fog and smoke, her black mysterious mass - cut in the middle by the fantastic, tortuous Allegheny River and like a battlefield, ever pulsating, throbbing with the unnumerable explosions of its steel mills - was like the stunning realization of some of the most stirring infernal regions sung by Dante. In the thunderous voice of the wind, that at times with the most genial fury was lashing here and there fog and smoke to change the scenario for new, unexpected spectacles, I could hear the bitter, pungent Dantesque *terzina*" in J. Stella, *op. cit.*, pp. 41-42.

⁷⁸ Elsie Driggs fu una delle principali interpreti del Precisionismo americano. Per maggiori dettagli si rimanda a C. Kimmerle (a cura di), *Elsie Driggs. The Quick and the Classical*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2008.

⁷⁹ "[Elsie Driggs] simplified form and eliminated detail in order to hone the underlying geometric beauty of modern technology and industry" in B. Venn, A. D. Weinberg, *Frames of Reference. Looking at American Art, 1900-1950*, cit., University of California Press, Berkeley, 1999, p. 81.

⁸⁰ "When Joseph Stella came to New York, he was confronted by this aspect of emerging modernity. Stella lived for almost ten years (1900-09) on Manhattan's Lower East Side, an immigrant neighborhood swelled by the huge influx of Eastern and Southern Europeans" in Ivi, p. 117.

⁸¹ "In 1909 I went to Florence, Italy, to renew and rebuild the base and structure of my art" in J. Stella, *op. cit.*, p. 42.

⁸² "I was getting more and more convinced that the true lesson given by the old masters [is] to project his vision into the future instead of walking back to the past [...]. Paris had become the Mecca for any ambitious artist in search of the new verb in art" in *Ibidem*.

⁸³ "At my arrival, Fauvism, Cubism and Futurism were in full swing. There was in the air the glamour of a battle, the holy battle raging for the assertion of a new truth. My youth plunged full in it.

I began to work with real frenzy. What excited me the most was the vista in front of me of a new panorama, the panorama of the most hyperbolic chromatic wealth. No more inhibition of any kind for the sake of inanimate sobriety, camouflaged poverty derived by the leavings of the past art, but full adventure into a virgin forest of thrilling visions, heralded by alluring vivid colors, resonant as explosions of joy, the vermilion, green, violet and orange high notes soaring upon the most luscious deep tonalities. To feel absolutely free to express this adventure was a bliss and rendered painting a joyful source, spurring the artist to defy and suffer any hardship in order to obtain his goal" in *Ivi*, pp. 42-64.

⁸⁴ "Anyone in Paris could meet and know the most prominent artists right in their studios [...]. I took full advantage of this great chance. I met and conversed with Matisse [...]. At the Cirque Medrano I had the pleasure to tell Picasso in company with the poet Max Jacob how much I admired his Blue Period [...]. I become the friend of many promising young men: Gromaire, Pascin, Dubreuil, the Futurists Boccioni, Carrà, Severini. Modigliani was painting at the Impasse Falguière, in a studio near mine" in *Ibidem*, p. 64.

⁸⁵ Cfr. I. B. Jaffe, *Joseph Stella's Symbolism*, p. X.

⁸⁶ Cfr. M. R. Burke, *Futurism in America, 1910-1917*, University of Delaware Press, Newark, 1986, pp. 113-114.

⁸⁷ Cfr. L. E. McCarthy, *Walter Pach (1883-1958). The Armory Show and the Untold Story of Modern Art*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2012, p. 34.

⁸⁸ "When in 1912 I came back to New York I was thrilled to find America so rich with so many new motives to be translated into a new art. Steel and electricity had created a new world. A new drama had surged from the unmerciful violation of darkness at night, by the violent blaze of electricity and a new polyphony was ringing all around

with the scintillating, highly-colored lights. The steel had leaped to hyperbolic altitudes and expanded to vast latitudes with the skyscrapers and with bridges made for the conjunction of worlds. A new architecture was created, a new perspective" in J. Stella, *op. cit.*, pp. 64-65.

⁸⁹ "The Italian National Club is holding at its present quarters on Forty-fourth Street, an exhibition of the paintings of Joseph Stella, who recently has returned from abroad. Mr. Stella attracted attention a number of years ago by his drawings of the steel mills and their workers in Pittsburgh. Some of these are in the present exhibition, which covers practically all phases of the artist's brief career up to the present time. There are several very delicate and beautiful silver point drawings, which retain a degree of energy seldom found in work done in this medium. There are life size portraits in oil, showing a strong grasp of color, but a somewhat meticulous and old fashioned manner of execution; there are interesting little genre scenes painted in oil over a white tempera ground, very sparkling and pure in color though low in key, and there are the recent paintings made after the artist's recent visit to Paris and permeated with the modern influences" in s. a., *Art Notes*, cit., «The New York Times», 1913, 11 aprile, pp. 355-356.

⁹⁰ "Making an appeal to my most ambitious aims - the artist in order to obtain the best results has to exasperate and push to the utmost his faculties - I built the most intense dynamic arabesque that I could image in order to convey in a hectic mood the surging crowd and the revolving machines generating for the first time, not anguish and pain, but violent, dangerous pleasures. I used the intact purity of the vermilion to accentuate the carnal frenzy of the new bacchanal and all the acidity of the lemon yellow for the dazzling lights storming all around" in J. Stella, *op. cit.*, p. 65.

⁹¹ Cfr. I. B. Jaffe, *Joseph Stella*, p. 43.

⁹² Cfr. <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/44301>.

⁹³ G. Gordon, *Pittsburgh get a Look at Real Futurist Art. Some Intelligible, but Others – Well Maybe the Artists Know What They Mean*, cit., «The Pittsburgh Press», 1913, 2 dicembre.

⁹⁴ "With the most extreme examples of the art as well as wonderfully beautiful effects, a real Cubist, Post-Impressionist and Futurist exhibit of pictures opened in gallery L, of the Carnegie Institute under the auspices of the Art Society. Pittsburgh now has the chance really to see what this new cult of painters is aiming at. And, after two hours spent

in the gallery yesterday, ye humble scribe ventures an opinion that Pittsburgh is indeed "going some" if she find out" in *Ibidem*.

⁹⁵ "There is one extra canvas by Stella, not catalogue or named. It looks like the Panama Canal after an earthquake and cyclone combined had struck it, or the Brooklyn Bridge dancing the Tango" in *Ibidem*.

⁹⁶ J. Stella, *The Brooklyn Bridge (A Page of my life)*, cit., «Transition. An International Quarterly for Creative Experiment», New York, n. 16-17, giugno 1929, pp. 86-88 in F. Pola, G. Scimé, F. Tedeschi (a cura di), *Artisti americani tra le due guerre. Una raccolta di documenti*, Vita e Pensiero Editore, Milano, 2004, p. 108.

⁹⁷ "As the bridge's physical construction began in 1869, a parallel process of cultural construction was also initiated. Their dual courses have resulted in two quite distinct Brooklyn Bridge: the physical bridge that stands astride the East River, linking Brooklyn with Manhattan, and the cultural bridge of the mind and the imagination. The first is arguably the world's most impressive and inspiring public structure, a dazzling monument to the public good, the common path, and the necessity of municipal fellowship. The second is a vast tapestry of representations, all subject to the vagaries of individual perception. Needless to say, fundamental tensions exist between these two Brooklyn Bridge, but also among the various, competing assessments that constitute the second, cultural bridge" in R. Haw, *op. cit.*, p. 7.

⁹⁸ Cfr. B. Haskell, *op. cit.*, p. 39

⁹⁹ J. Stella, *The Brooklyn Bridge...*, pp. 86-88 in F. Pola, G. Scimé, F. Tedeschi (a cura di), *op. cit.*, p. 109.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ "The Brooklyn Bridge must mean more to me than to most Americans. From our back windows I watched it grow. Its engineer, Washington Roebling, live next door to us and I was in and out of the Roebblings' all day. It is to me as a symbol of modern America – the most famous piece of engineering construction in America although no longer the most important" in H. Easter Field, *A Fine Arts Building for New York City. Joseph Stella's Brooklyn Bridge*, cit., «The Brooklyn Daily Eagle», 1920, 4 aprile.

¹⁰² "[Joseph Stella] has just painted what to me is the apotheosis of the bridge. It is not the bridge seen from without, from the East River, but from within, from the central passage way which has been left for us pedestrians. He must have walked across the bridge many, many

times, for the impression it has made upon him is not the superficial impression it makes upon the man who has crossed it but once. It has the force which only comes to our impressions when the consciousness has been struck many times by the same phenomenon.

For many years I have been hoping for an adequate expression of that wonder, the Brooklyn Bridge.

The painting to me is more real, more true than a literal transcription of the bridge could be. The towers are vague in the distance against the night sky. The cables are ghostly threads as they approach the electric lights, only to be lost in darkness as they go up into space. To the right there is the suggestion of an ever flowing line of trolleys and of trains from the elevated, and green lights to show that the way is clear. The whole picture is pulsating, trembling with the constant passing of the throng of cars. Yet with all this that I see in it, it is entirely possible that another might not even recognize it as the Brooklyn Bridge" in *Ibidem*.

¹⁰³ La Société Anonyme venne fondata da Katherine Dreier, Marcel Duchamp e Man Ray nel 1920, con l'obiettivo di diffondere l'arte europea negli Stati Uniti e di promuovere gli artisti emergenti. Per maggiori informazioni si rimanda a J. Gross *et al.* (a cura di), *The Société Anonyme. Modernism for America*, Yale University Press, New Haven, 2006.

¹⁰⁴ "Its monumental size, along with its accomplished visualization of Stella's innovative concept, complex iconography, and magisterial execution, make it one of the masterpieces of American art" in I. B. Jaffe, *Joseph Stella's Symbolism*, cit., p. X.

¹⁰⁵ F. T. Marinetti, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica. Manifesto futurista*, «Lacerba», a. II, n. 6, 1914, marzo.

¹⁰⁶ Lettera di Joseph Stella inviata al Newark Museum nel 1944 in F. Pola, G. Scimé, F. Tedeschi (a cura di), *op. cit.*, pp. 110-111.

¹⁰⁷ F. T. Marinetti, *Contro la Spagna passatista*, cit., «Prometeo», Madrid, giugno 1911.

¹⁰⁸ "For years I was dreaming of this tremendous subject and many times I feared that my idea was impossible to be realized in painting. The prism was composed of so many facets and above all what to begin with was the most difficult problem to solve. The idea of finding the right approach was keeping me hesitating and so desperate of this hesitation. But in spite of all the difficulties to vanquish, I felt sure that some day I would grasp what I was looking for. My faith sprang

from my full knowledge of the subject. In fact I had witnessed the growth and expansion of New York proceeding parallel to the development of my own life and therefore I was feeling entitled to interpret the titanic efforts, the conquests already obtained by the imperial city in order to become what now She is, the center of the world" in *Ibidem*.

¹⁰⁹ J. I. H. Baur, *Le arti figurative in America: 1900-1950*, cit., The Museum of Modern Art, New York, 1949, pp. 86-87.

Bibliografia

AA. VV., *Guida del visitatore alla Esposizione Industriale Italiana del 1881 in Milano*, Edoardo Sonzogno Editore, Milano, 1881.

AA. VV., *Pittsburgh Survey*, «Charities and the Commons», vol. 21, n. 14, gennaio 1909.

AA. VV., *Manifesto dei pittori futuristi*, 1911.

AA. VV., *Official Guide of the Panama-Pacific International Exposition – 1915*, The Wahlgreen Company, San Francisco, 1915.

AA. VV., *Arte e Fascismo in Italia e Germania*, Feltrinelli Editore, Milano, 1974.

AA. VV., *The Whitney Review 1976/77*, Whitney Museum of American Art, New York, 1978.

AA. VV., *Boccioni a Milano*, Mazzotta, Milano, 1982.

AA. VV., *Il Futurismo a Milano*, Mazzotta, Milano, 2002.

ACKER, Emma *et al.*, *Cult of the Machine. Precisionism and American Art*, Yale University Press, New Haven, 2018.

ARBIB, Edoardo, *Introduzione* in VERDI DE SUZZARA, Tullio, *Vita americana*, Hoepli Editore, Milano, 1894.

ASSOCIATION OF AMERICAN PAINTERS AND SCULPTORS, *Catalogue of International Exhibition of Modern Art*, Vreeland Advertising Press, New York, 1913.

Antongiulio Vergine

ASSOCIATION OF AMERICAN PAINTERS AND SCULPTORS, *For and Against: Views on the International Exhibition Held in New York and Chicago*, Frederick James Gregg, New York, 1913.

BARADEL, Virginia, LUSER, Federica, *Ugo Valeri. Volto ribelle della Belle Époque*, Peruzzo Editoriale, Padova, 2013.

BARILLI, Renato, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli Editore, Milano, 2005.

BARR, Alfred H., THRALL SOBY, James, *Twentieth-century Italian art*, The Museum of Modern Art, New York, 1949.

BARRETT ORBOURNE, Linda, BATTAGLIA, Paolo *et al.*, *Trovare l'America: storia illustrata degli italo americani nelle collezioni della Library of Congress*, Library of Congress, Washington D. C., 2013.

BARRY, John D., *The City of Domes – A Walk with an Architect About the Courts and Palaces of the Panama Pacific International Exposition with a Discussion of Its Architecture, Its Sculpture, Its Mural Decorations Its Coloring and Its Lighting, preceded by a History of Its Growth*, John J. Newbegin, San Francisco, 1915.

BAYOR, Ronald H., *Encountering Ellis Island. How European Immigrants Entered America*, John Hopkins University Press, Baltimora, 2014.

BEDARIDA, Raffaele, "Bombs Against the Skyscrapers": *Depero's Strange Love Affairs with New York* in BERGHAUS, Günter, *International Yearbook of Futurism Studies: 2016*, De Gruyter Editore, Berlino, 2016.

BENINGTON, Arthur, *Casarini's Fantastic Symbolism in Gorgeous Color*, cit., «The World Magazine», New York, marzo 1914 in SOLMI, Franco., *Athos Casarini pittore / 1883-1917*, Edizioni Alfa, Bologna, 1963.

BIGNAMI, Silvia, *Futurismo, nazionalismo, massoneria. L'Italia alla Panama-Pacific International Exposition di San Francisco, 1915*, «L'Uomo Nero», a. I, n. 1, Cuem, Milano, 2003.

BOCCIONI, Umberto, CARRÀ, Carlo, MARINETTI, Filippo T., RUSSOLO, Luigi, *Contro Venezia passatista*, 1910.

BOCCIONI, Umberto, *The Italian Futurists Painters and Sculptors: Initiators of the Futurist Art* in NILSEN LAURVIK, John, TRASK, John (a cura di), *Catalogue de Luxe of the Department of Fine Arts, Panama-Pacific International Exposition*, vol. 1, P. Elder and Co., San Francisco, 1915.

BORGOGELLI, Alessandra, *Primitivismo e deformazione*, in BARILLI, Renato (a cura di), *L'Espressionismo Italiano*, Fabbri Editore, Milano, 1990.

BRINTON, Christian, *Impressions of the Art of the Panama Pacific Exposition*, John Lane Company, New York, 1916.

BURKE, Margaret R., *Futurism in America, 1910-1917*, University of Delaware, Newark, 1986.

BUSCAROLI, Beatrice, *5 febbraio 1909: Bologna avanguardia futurista*, Bononia University Press, Bologna, 2009.

CANADELLI, Elena, ZOCCHI, Paola, *Milano scientifica, 1875-1924*, v. I, Sironi Editore, Milano, 2008.

CARBONE, Annalisa, *Tragedie satiriche: da Ubu roi di A. Jarry a Roi Bombance di F. T. Marinetti*, in ABIGNENTE, Elisabetta, CATTANI, Francesco, DE CRISTOFARO, Francesco, MAFFEI, Giovanni, OLIVIERI, Ugo (a cura di), *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, «Between», a. VI, n. 12, 2016.

CARERA, Aldo, *Temi di storia economica del turismo lombardo (XIX-XX secolo)*, Vita e Pensieri, Milano, 2002.

CASARINI, Athos, *Spring!*, «The Post-Dispatch», St. Louis, 15 marzo 1914.

CASARINI, Athos, *A "Futurist" Vision of the Horrors of Modern War*, «The Sunday Herald», Boston, 13 settembre 1914.

Antongiulio Vergine

COEN, Esther, *Illuminazioni. Avanguardie a confronto – Italia, Germania, Russia*, Mondadori Electa, Milano, 2009.

DE MARIA, Luciano, *Marinetti e il Futurismo*, Mondadori Editore, Milano, 1973.

DE MICHELI, Mario, *L'ideologia politica del Futurismo*, «Controspazio», n. 4-5, Edizioni Dedalo, Bari, 1971.

DEPERO, Fortunato, *Visione Futuristica di New York, del Pittore De Perro*, («Il Progresso Italo-Americano»), New York, 10 gennaio 1932.

DESSY, Mario, *L'opera di F. T. Marinetti*, «Poesia», a. I, n. 7-8-9, Milano, ottobre-novembre-dicembre 1920.

DRUDI GAMBILLO, Maria, FIORI, Teresa (a cura di), *Archivi del Futurismo*, vol. 1, De Luca Editore, Roma, 1958.

EASTER FIELD, Hamilton, *A Fine Arts Building for New York City. Joseph Stella's Brooklyn Bridge*, («The Brooklyn Daily Eagle»), New York, 4 aprile 1920.

EDDY, Arthur J., *Cubists and Post-impressionism*, A.C. McClurg & Co., Chicago, 1914.

FALZONE ROBINSON, Carlotta, *Designing a Unified City: The 1915 Panama-Pacific International Exposition and Its Aesthetic Ideals*, («Journal of San Diego History»), vol. 59, San Diego, 2013.

FONTANA, Ferdinando, PAPA, Dario, *New York*, G. Galli Editore, Milano, 1884.

FULTON MARGOLIS, Marianne (a cura di), *Camera Work. A Pictorial Guide*, Dover Publications, New York, 1978.

GELDZAHLER, Henry, *American Painting in the Twentieth Century*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1965.

GIACOSA, Giuseppe, *Impressioni d'America*, F. Cogliati Editrice, Milano, 1908.

GORDON, Gertrude, *Pittsburgh get a Look at Real Futurist Art. Some Intelligible, but Others – Well Maybe the Artists Know What They Mean*, «The Pittsburgh Press», Pittsburgh, 2 dicembre 1913.

GROSS, Jennifer R., et al. (a cura di), *The Société Anonyme. Modernism for America*, Yale University Press, New Haven, 2006.

HAND, John O., *The Futurism in America: 1909-14*, «Art Journal», vol. 41, n. 4, New York, 1981.

HASKELL, Barbara, *Charles Demuth*, Whitney Museum of American Art, New York, 1987.

HASKELL, Barbara, *Joseph Stella*, Whitney Museum of American Art, New York, 1994.

HAW, Richard, *The Brooklyn Bridge. A Cultural History*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2005.

HOMANN, Joachim, *Modernism at Bowdoin: American Paintings, 1900-1940*, Bowdoin College Museum of Art, Brunswick, 2011.

HOVAK, Jan C., *Lovers of Cinema. The First American Film Avant-garde, 1919-1945*, University of Wisconsin Press, Madison, 1998.

HULTEN, Pontus, *Futurismo & Futurismi*, Bompiani Editore, Milano, 1986.

INGHENSCHAY, Dieter, RESINA, Joan R. (a cura di), *After-images of the City*, Cornell University Press, Ithaca, 2003.

JAFFE, Irma B., *Joseph Stella*, Harvard University Press, Cambridge, 1970.

Antongiulio Vergine

JAFFE, Irma B., *Joseph Stella's Symbolism*, Pomegranate Artbooks, San Francisco, 1994.

KIMMERLE, Constance (a cura di), *Elsie Driggs. The Quick and the Classical*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2008.

KOBUS, Kenneth J., *City of Steel. How Pittsburgh Became the World's Steelmaking Capital during the Carnegie Era*, Rowman & Littlefield, Londra, 2015.

KUHN, Walt, *The Story of the Armory Show*, Walt Kuhn, New York, 1938.

LEWIS, Richard, LEWIS INGALLS, Susan, *The Power of Art*, Cengage Learning, Boston, 2018.

LICATA, Glauco, *Storie del Corriere della Sera*, Rizzoli Editore, Milano, 1976 in DALL'OSSO, Claudia, *Voglia d'America: il mito americano in Italia tra Otto e Novecento*, Donzelli Editore, Roma, 2007.

LYTTELTON, Adrian, *Futurism, Politics, and Society. Prewar Italy and the Origins of Futurism* in GREENE, Vivian, *Italian Futurism 1909-1944: reconstructing the universe*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2014.

LUCIC, Karen, *Charles Sheeler and Cult of the Machine*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1991.

MCCARTHY, Laurette, *Walter Pach (1883-1958): The Armory Show and the Untold Story of Modern Art*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2012.

MCCULLOUGH, David G., *The Great Bridge. The Epic Story of the Building of the Brooklyn Bridge*, Simon & Schuster, New York, 1972.

MAIFREDA, Germano et al., *Lavoro e società nella Milano del Novecento*, Franco Angeli Editore, Milano, 2006.

MARIN, John, *John Marin by Himself*, vol. 3, «Creative Art», 1928 in
BAUR, John I. H., *Le arti figurative in America: 1900-1950*, The Museum
of Modern Art, New York, 1949.

MARINETTI, Filippo T., *Les Émeutes milanaises de mai 1898. Paysages
et silhouettes*, «La Revue Blanche», a. XXII, n. 173, Parigi, 1900.

MARINETTI, Filippo T., *La Conquête des Étoiles*, Éditions de La Plume,
Parigi, 1902.

MARINETTI, Filippo T., *Destruction*, Léon Vanier Éditeur, Parigi, 1904.
MARINETTI, Filippo T., *Le Roi Bombance. Tragédie satirique en 4 actes,
en prose*, «Mercure de France», Parigi, 1905.

MARINETTI, Filippo T., *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, «Le Figa-
ro», Parigi, 1909.

MARINETTI, Filippo T., *Tuons le clair de lune!*, «Poesia», Milano, a. V, n. 7-
8-9, ottobre-novembre-dicembre 1909.

MARINETTI, Filippo T., *Re Baldoria. Tragedia satirica in 4 atti, in prosa*,
Fratelli Treves Editore, Milano, 1910.

MARINETTI, Filippo T., *Distruzione. Poema Futurista*, Edizioni Futuriste di
«Poesia», Milano, 1911.

MARINETTI, Filippo T., *Contro la Spagna passatista*, «Prometeo», Ma-
drid, 1911.

MARINETTI, Filippo T., *Uccidiamo il chiaro di luna!*, Edizioni Futuriste di
«Poesia», Milano, 1911.

MARINETTI, Filippo T., *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 1912.

MARINETTI, Filippo T., *Lo splendore geometrico e meccanico e la sen-
sibilità numerica. Manifesto futurista*, a. II, n. 6, «Lacerba», Roma, 1914.

Antongiulio Vergine

MARINETTI, Filippo T., *Guerra sola igiene del mondo*, Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano, 1915.

MARINETTI, Filippo T., *Democrazia futurista*, Facchi Editore, Milano, 1919.

MARINETTI, Filippo T., *Al di là del Comunismo*, «La Testa di ferro», a. I, n. 23, Milano, agosto 1920.

MARINETTI, Filippo T., *Una prefazione di S. E. Marinetti alla Mostra Casarini*, «L'Avvenire d'Italia», Bologna, 1937.

MARINETTI, Filippo T., *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto* in DE MARIA, Luciano, GIANSIRO, Ferrata (a cura di), *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto*, Mondadori Editore, Milano, 1969.

MARRA, Claudio, *Athos Casarini e la cultura fotografica newyorkese* in POPPI, Claudio, *Athos Casarini futurista*, Abacus Editore, Bologna, 2003.

MARTIN, Marianne W., *Futurist Art and Theory: 1909-1915*, Clarendon Press, Oxford, 1968.

MASSARA, Giuseppe, *Viaggiatori italiani in America (1860-1970)*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1977.

MEUCCI, Antonio, *Il vero inventore del telefono*, «L'Eco d'Italia», Milano, 6 marzo 1880.

MORASSO, Mario, *La nuova arma (la macchina)*, Bocca Edizioni, Torino, 1905.

MORASSO, Mario, *L'artigliere meccanico*, «Poesia», Milano, a. II, n. 6-7-8, settembre-ottobre-novembre 1906.

NALINI, Anna M., *Futurismo in Emilia-Romagna*, Artioli Editore, Modena, 1990.

NILSEN LAURVIK, John, *Is It Art? Post-Impressionism, Futurism, Cubism*, The International Press, New York, 1913.

OGLIARI, Francesco, *Milano in tram. Storia del trasporto pubblico milanese*, Hoepli Editore, Milano, 2010.

PANZERA, Lisa, *Italian Futurism and Avant-Garde Painting in the United States* in BERGHAUS, Günter, *International Futurism in arts and literature*, De Gruyter Editore, Berlino, 2000.

PASQUALI, Marilena, *Francesco Francia. Associazione per le Arti 1894-1994*, Edizioni Renografica, Bologna, 1994.

PELLEGRINI, Riccardo, *La disgraziata emigrazione degli italiani al Canada: una scena del penoso loro viaggio a bordo del "Lake Megantic"*, «La Domenica del Corriere», a. III, n. 22, Milano, 2 giugno 1901.

PERLMAN, Bennard B., *The Lives, Loves, and Art of Arthur B. Davies*, State University of New York Press, New York, 1998.

PERLMAN, Bennard B. (a cura di), *American Artists, Authors, and Collectors: The Walter Pach Letters 1906-1958*, State University of New York Press, New York, 2003.

PIERI, Piero, *La politica dei letterati. Mario Morasso e la crisi del modernismo europeo*, Clueb, Bologna, 1993.

POPPI, Claudio, *Athos Casarini: un futurista sulle onde dell'atlantico* in POPPI, Claudio, *Athos Casarini futurista*, Abacus Editore, Bologna, 2003.

ROSE, Barbara, *Readings American Art since 1900. A Documentary Survey*, Frederick A. Praeger, New York, 1968.

Antongiulio Vergine

ROSE, Barbara, *La peinture américaine. Le XX siècle*, Skira Editore, Ginevra, 1986.

ROSEMONT, Franklin, *Joe Hill: The IWW & The Making Of A Revolutionary Working Class Counterculture*, Charles H. Kerr Publishing Company, Chicago, 2003.

ROSSI, Adolfo, *Un italiano in America*, Treves Editore, Milano, 1892.

ROVATI, Federica (a cura di), *U. Boccioni, Lettere futuriste*, Mart Edizioni, Rovereto, 2009.

RUSCONI, Jahn A., *L'Italia all'Esposizione di San Francisco*, vol. 40, «Emporium», n. 235, Bergamo, 1914.

RUTKOFF, Peter M., SCOTT, William B., *New York Modern: The Arts and the City*, The Johns Hopkins University Press, Baltimora, 1999.

s. a., *Le Futurisme et la presse internationale*, «Poesia», a. V, n. 3-4-5-6, Milano, aprile-maggio-giugno-luglio 1909.

s. a., *Senza titolo*, «Il Progresso Italo-Americano», New York, 12 marzo 1910.

s. a., *The Futurist Movement in Italy*, «Current Literature», vol. 51, n. 2, New York, agosto 1911.

s. a., *The New Cult of Futurism is Here*, «New York Herald», New York, 24 dicembre 1911.

s. a., *The Latest Thing in French Art Is the "Futuriste" Painting*, «New York Sun», New York, 18 febbraio 1912.

s. a., *Painting the "Simultaneousness of the ambient"*, «The Literary Digest», New York, 23 marzo 1912.

s. a., *Pressing Forward Into Space*, «The Nation», vol. 94, n. 2441, New York, 11 aprile 1912.

s. a., *Some interesting work of art now on exhibition*, «The Brooklyn Daily Eagle», New York, 8 maggio 1912.

s. a., *The Exhibit of Paintings by Athos Casarini*, «Brooklyn Life», New York, 1 giugno 1912.

s. a., *The Challenge of "Futurist" Art*, «Current Literature», vol. 53, n. 1, New York, luglio 1912.

s. a., *Art Notes*, «The New York Times», New York, 11 aprile 1913.

s. a., *A "Futurist" Vision of the Horrors of Modern War*, «The Sunday Herald», Boston, 13 settembre 1914.

s. a., *Floods of Light in Water Colors*, «The Philadelphia Inquirer», Philadelphia, 8 novembre 1914.

s. a., *Brooklyn Artist Exhibits in Manhattan*, «The Brooklyn Daily Eagle», New York, 6 novembre 1914.

s. a., *Futurist Fantasies by Athos Casarini*, «The World Magazine», New York, 29 novembre 1914.

s. a., *The Futurist Hears the Call of War. "And I Am Going", Says Casarini*, «The World Magazine», New York, 15 agosto 1915 in SOLMI, Franco, *Athos Casarini pittore / 1883-1917*, Edizioni Alfa, Bologna, 1963. SAFIRE, William, *The Right Word in the Right Place at the Right Time. Wit and Wisdom from the Popular "On Language" Column in The New York Times Magazine*, Simon & Schuster, New York, 2004.

SANGIORGI, Otello, TAROZZI, Fiorenza (a cura di), *Cent'anni fa Bologna: angoli e ricordi della città nella raccolta fotografica Belluzzi*, Costa Editore, Bologna, 2000.

Antongiulio Vergine

SCUDIERO, Maurizio, LEIBER, David, CRISPOLTI, Enrico, *Depero futurista & New York: il futurismo e l'arte pubblicitaria*, Longo Editore, Rovereto, 1987.

SHELDON, Cheney, *An art-lover's guide to the exposition. Explanations of the architecture, sculpture and mural paintings, with a guide for study in the art gallery*, Berkley Oak, Berkeley, 1915.

SNYDER-GRENIER, Ellen M., *Brooklyn! An illustrated history*, Temple University Press, Philadelphia, 1996.

SOMIGLI, Luca, *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism, 1885-1915*, University of Toronto Press, Toronto, 2003.

STELLA, Joseph, *Discovery in America: Autobiographical Notes*, «ART-news», New York, 1960.

STELLA, Joseph, *The Brooklyn Bridge (A Page of my life)*, «Transition. An International Quarterly for Creative Experiment», New York, n. 16-17, 1929 in POLA, Francesca, SCIMÉ, Giuliana, TEDESCHI, Francesco (a cura di), *Artisti americani tra le due guerre. Una raccolta di documenti*, Vita e Pensiero Editore, Milano, 2004.

TAYLOR, Joshua C., *Futurism*, The Museum of Modern Art (MoMA), New York, 1961.

TEDESCHI, Francesco, *Il Futurismo nella Arti Figurative: dalle origini divisioniste al 1916*, EDUCatt, Milano, 1995.

TEDESCHI, Francesco, *New York New York*, Electa, Milano, 2017.

TODD, Frank M., *The story of the exposition*, vol. 2, Published for the Panama-Pacific International Exposition Company by G.P. Putnam, New York, 1921.

TONELLO, Fabrizio, *La nuova macchina dell'informazione. Culture, tecnologie e uomini nell'industria americana dei media*, Feltrinelli Editore, Milano, 1999.

TRIDON, André, *The Futurists, Latest Comers in the World of Art*, («New York Sun»), New York, 25 febbraio 1912.

TROTTA, Mauro, *La pubblicità*, Ellissi Editore, Napoli, 2002.

VECOLI, Rudolph J., *La vita delle comunità italo-americane in BEVILACQUA, Piero, DE CLEMENTI, Andreina, FRANZINA, Emilio, Storia dell'emigrazione italiana, Arrivi, vol. 2, Donzelli Editore, Roma, 2009.*

VENN, Beth, WEINBERG, Adam D., *Frames of Reference: Looking at American Art, 1900-1950*, University of California Press, Berkeley, 1999.

VIRELLI, Giuseppe, *L'arte all'Esposizione Nazionale della Guerra in ROSSONI, Elena (a cura di), Grande Guerra e costruzione della memoria. L'Esposizione Nazionale della Guerra del 1918 a Bologna*, Editrice Compositori, Bologna, 2009.

VOORHIES, James T., *My Dear Stieglitz: Letters of Marsden Hartley and Alfred Stieglitz, 1912-1915*, University of South Carolina Press, Columbia, 2002.

WILLIAMS, Michael, *A brief guide to the Department of Fine Arts*, The Wahlgreen Company, San Francisco, 1915.

ZEGGIO, Vittorio, *L'Italia alla Esposizione di S. Francisco: osservazioni e proposte*, Firenze, 1914 in MASINA, Lucia, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1950*, EDUCatt, Milano, 2016.

ZEZZOS, Rossano, *La Fiera – ma allora Esposizione – del 1906*, («Famiglia Meneghina»), a. XL, n. 3, Milano, 1966.

Antongiulio Vergine

Sitografia

<https://www.jstor.org>

<https://brbl-zoom.library.yale.edu>

<https://www.newspapers.com>

<https://archive.org>

<https://www.loc.gov>

<https://www.indiana.edu>

<https://www.upress.umn.edu>

<https://www.theartstudentsleague.org>

<http://armory.nyhistory.org/still-life/>

<https://artgallery.yale.edu/collections/objects/44301>

ARTYPE | aperture sul contemporaneo

collana diretta da Silvia Grandi

La collana nasce dalla necessità di riflettere sulle complesse problematiche artistiche ed estetiche sorte dalla fine dell'Ottocento fino ai giorni nostri, perseguendo un approccio multidisciplinare a favore del dialogo tra i saperi, per una più ampia visione d'insieme.

I pionieri del Futurismo in America: Athos Casarini e Joseph Stella

Il Futurismo è stato oggetto di numerosi studi nel corso del tempo, ma la prima ricognizione capace di estendere la propria visione oltre i confini del nostro paese si ebbe nel 1986 con la mostra *Futurismo & Futurismi*, tenutasi a Palazzo Grassi a Venezia. Fu in quella occasione che ci si rese conto che testimonianze futuriste potevano essere rintracciate non solo in Unione Sovietica, ma anche in Giappone, Svezia, Argentina, Stati Uniti, e in diverse altre parti del mondo. In America, in particolare, il movimento di Marinetti influenzò profondamente i lavori dei primi modernisti – Max Weber, John Marin, Marsden Hartley, James Daugherty, ecc. – grazie a una serie di fattori che giocarono un ruolo chiave nella sua diffusione: primo su tutti, la stampa, mezzo attraverso cui tenersi aggiornati anche sulle nuove tendenze d'oltreoceano; poi l'*Armory Show* di New York del 1913 e la *Panama-Pacific International Exposition* di San Francisco del 1915, prime manifestazioni americane dedicate anche alle espressioni artistiche del Vecchio Continente; infine, il fenomeno migratorio, riferito sia agli italiani che giunsero negli Stati Uniti, sia agli americani che soggiornarono per brevi periodi in Europa, qui identificato dal fondamentale operato degli artisti Athos Casarini e Joseph Stella.