



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Corso di Laurea in Studi Storico-Artistici

Tesi in Storia dell'arte contemporanea

“JULIUS EVOLA E IL DADAISMO”

Relatore:

Prof.ssa Ilaria Schiaffini

Candidata:

Claudia Tagliaferri

Anno Accademico 2010-2011

Ai miei genitori e a mia sorella Francesca.

INDICE

INTRODUZIONE

CAPITOLO I

IL DADAISMO

- 1.1 - Nascita del Dadaismo
- 1.2 - Caratteristiche principali del movimento
- 1.3 - Dada in Europa
- 1.4 - Dada in America

CAPITOLO II

IL DADAISMO IN ITALIA E A ROMA

- 2.1 - Contesto storico
- 2.2 - Dadaismo in Italia
- 2.3 - L'ambiente romano d'avanguardia nel dopoguerra

CAPITOLO III

JULIUS EVOLA

3.1 - Biografia

3.2 - Influenze futuriste

3.3 - Il rapporto con Tzara e l'adesione al Dadaismo

3.4 - Il concetto di alchimia

3.5 - Opinioni a confronto

BIBLIOGRAFIA

SITOGRAFIA

APPENDICE IMMAGINI

RINGRAZIAMENTI

INTRODUZIONE

La presente tesi esamina l'importanza che il movimento dadaista ha assunto nel contesto delle avanguardie italiane ed internazionali. Il ritorno di interesse per il movimento è testimoniato dalle mostre realizzate in numerosi Paesi e assume un significato particolare in Italia poiché si colloca sulla scia delle grandi manifestazioni culturali dedicate ai movimenti futuristi, di cui il dadaismo rappresentò un originale contrappeso.

Il primo capitolo verte su una lettura generale del movimento Dada, nato a Zurigo nel 1916 ad opera di Tristan Tzara, Hugo Ball, Hans Arp, Marcel Janco e Hans Richter. Scopo principale del dadaismo era di combattere l'arte con l'arte per cui il principio cardine era la negazione di tutti i valori e canoni estetici delle avanguardie tradizionali accusate di essere eccessivamente funzionali ai valori del sistema borghese. Tale aspirazione si concretizzò nell'impiego originale di fotomontaggi, ready-made, collages e performances teatrali. Il caso e l'improvvisazione diventano così elementi essenziali di questa nuova libertà espressiva. Viene sottolineata altresì la multiformità del movimento nei Paesi di maggior sviluppo: politicizzato a Berlino, privo di ogni implicazione ideologica a Parigi e innovatore in America.

Il secondo capitolo analizza nel dettaglio lo sviluppo del movimento dadaista in Italia inserendolo altresì nel difficile periodo della Prima Guerra Mondiale. Qui il movimento si è sviluppato maggiormente a Firenze, Trieste, Mantova e Roma con caratteristiche e implicazioni diverse in ogni paese. È a Roma che il Dada ha avuto tuttavia maggiore risalto letterario e artistico grazie ad Evola assumendo una lucidità di ordine filosofico che non ha avuto equivalenti in seno a tutto il dadaismo internazionale.

A Julius Evola è dedicato il terzo capitolo della presente tesi portando in rassegna la sua poliedrica personalità e le tematiche principali che hanno ispirato le sue opere. La scelta di Evola è stata dettata dalla volontà di riscoprire una figura artistico-culturale che risulta ancora oggi ingiustificatamente avvolta da un velo di diffidenza. Un riavvicinamento dunque alla sua arte e alla ricchezza della sua esperienza culturale: filosofia, politica, esoterismo, alchimia, religione, simbolismo.

Nell'ultima parte vengono analizzate non solo le sue opere, divise per periodo di elaborazione, ma l'opinione di due importanti personalità di rilievo che hanno mostrato un particolare interesse per il pensiero di Evola: Vitaldo Conte e Claudio Bruni.

CAPITOLO I

IL DADAISMO

1.1 Nascita del Dadaismo

Il Dadaismo è stato uno dei principali movimenti artistici della prima metà del '900. Etimologicamente la parola dada non significa nulla. Sull'attribuzione di paternità del termine sono nate dispute: Tzara ha rivendicato a sé tale merito dicendo di essersi riferito al gemito dei neonati "dada", ma anche Ball ha lasciato intendere di aver trovato personalmente questa parola scovando tra le pagine di un dizionario tedesco-francese.

Il movimento è originato in Svizzera nel 1916 e ha avuto irraggiamenti a Parigi, in Germania, in Italia e persino in America. Gli influssi più importanti si sono avuti, però, nel dopoguerra, quando alle sue tematiche si sono ispirati movimenti e correnti in Europa e in America. Gli ideatori principali furono Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Tristan Tzara, Marcel Janco, Hugo Ball, Hans Richter.

La data d'inizio del Dadaismo si considera il 5 febbraio 1916, quando a Zurigo Hugo Ball fondò il Cabaret Voltaire, circolo letterario ed artistico privo di programma ma inteso ad ironizzare sui valori della cultura passata. Nel giugno dello stesso anno venne diffuso da Ball il numero unico "Cabaret Voltaire", un opuscolo di trentadue pagine a cui vi collaborarono Espressionisti, Futuristi e Cubisti di varia nazionalità: Marinetti, Picasso, Modigliani, Janco e Appolinaire.

Aspetti tipici delle serate del Cabaret Voltaire erano l'assenza di regole e limiti, il ricorso a provocazioni e dissacrazioni di ogni genere e la combinazione di linguaggi artistici diverse avevano inoltre l'intento di stupire con manifestazioni inusuali.

Il movimento ha interessato le arti visive, la letteratura (poesia, manifesti artistici), il teatro e la grafica che concentrava la sua politica antibellica rifiutando gli standard artistici. Gli artisti infatti provavano disgusto nei confronti delle usanze del passato e ricercavano la libertà di creatività in tutte le forme disponibili.

Nonostante i suoi proclami contro l'arte e a favore, invece, di una radicale anti-arte, essa ha utilizzato tecniche come la *performance*, la scultura fatta di opere preesistenti, il fotomontaggio, la scultura di dimensione ambientale, alle quali si sono ispirate le tendenze artistiche del secondo 900.

Gli stessi dadaisti hanno descritto il movimento come un fenomeno che scoppia alla metà della crisi morale ed economica del dopoguerra, un salvatore, un mostro che avrebbe sparso spazzatura sul suo cammino. Fu un movimento molto radicale e sovversivo e proprio per questo motivo si è voluto accostare il Dadaismo al pensiero anarchico. Una tesi che però, rimane tuttora inverificabile. Anarchia sta a designare un ordine superiore, basato sull'armonia, un ordine da scoprire rifiutando ogni tipo di autorità e qualsiasi modello o preconetto. Creare significa inventare, dar vita a qualcosa che non esiste ancora, usare la fantasia, partire da una tabula rasa e rinunciare di colpo al principio di autorità.

Per questo motivo, che lo si voglia o meno, ogni artista nell'atto di creare un qualcosa è un anarchico. Sotto questo punto di vista quindi, si può affermare che i termini anarchico e creatore possono essere considerati dei sinonimi. È forse questa la ragione per cui il Dadaismo è stato accostato per lungo tempo a questo concetto di anarchia.

Secondo Giovanni Lista, Tzara, ad esempio, chiese 365 presidenti per Dada con lo scopo mettere in evidenza 365 modi diversi di pensare, di vivere ed attualizzare quindi il vero e proprio spirito Dada.

Ma Dada non fu affatto un movimento libertario, quanto piuttosto una riproposta del pensiero libertino di cui incarnò tutte le idee. Infatti il termine libertario è un termine moderno, derivato dalla parola "libertà", con cui vennero definite tutte le utopie politiche che, sviluppatesi dal pensiero romantico e dalla filosofia hegeliana, miravano alla creazione di strutture sociali anarchiche. Libertino invece è un termine antico che deriva dal latino "libertinus" ovvero lo schiavo emancipato dal padrone, con il quale nel corso del XVII° secolo si definirono l'artista e l'intellettuale per affermare la loro libertà di spirito contro ogni tipo di ideologia.

Dada fu l'unica avanguardia ad essere libertina. Come movimento il libertinismo si esprime soprattutto attraverso poeti ed artisti che, come fecero i dadaisti, seppero svolgere una critica dei valori attuandola anche a livello comportamentale. Dada inoltre seppe respingere tutte le forme impure e fallaci del nichilismo il quale indica l'assenza di una finalità ultima che orienti il corso della vita e di conseguenza è basata sul non-senso di ogni cosa. Il nichilismo conduceva più che altro ad una filosofia del comportamento e ad una concezione mondana

dell'arte e della vita intese a rendere l'uomo capace di sopportare la condizione dell'essere libero senza provare angoscia. Il Dadaismo era una provocazione che ha saputo dimostrare quanto la gente reagisca con strane emozioni ad un'arte diversa dal solito. Un'importanza pari, se non superiore, a quella dei periodici per gli Impressionisti tedeschi fu la diffusione delle riviste Dada. Benché ne uscissero pochi numeri, la loro diffusione nel mondo dell'avanguardia era capillare; si trattava dei soli veicoli attraverso i quali potevano diffondersi le idee di un gruppo ristretto di intellettuali. Le pagine di queste riviste erano concepite come progetti d'artista e opere riproducibili.

Le riviste di maggior rilievo in ambito Dada furono:

- **Dada**: fondata a Zurigo nel 1917 da Hugo Ball e Tristan Tzara, ne furono pubblicati complessivamente cinque numeri, l'ultimo dei quali il 5 maggio 1919 e fu diffusa in Europa fino al 1921.
- **291**: fondata a Barcellona nel 1917 da Francis Picabia, diffusa in Europa e in America fino al 1924.
- **Littérature**: fondata nel 1919 a Parigi da un gruppo di giovani poeti.
- **Cannibale**: fondata nel 1920 a Parigi da Francis Picabia.
- **Mécano**: fondata nel 1922 con Theo van Doesburg, Kurt Schwitters, Jean Arp e Tristan Tzara.
- **Bleu**: fondata a Mantova da Cantarelli e Fiozzi, vi collaborarono artisti di ispirazione dada italiani in collaborazione con il [filosofo Julius Evola](#) e con Tristan Tzarastesso.

1.2 Caratteristiche principali del movimento

Secondo i dadaisti stessi, il Dadaismo non era arte, era anti-arte. Tentava, infatti, di combattere l'arte con l'arte. Per ogni cosa che l'arte sosteneva, Dada rappresentava l'opposto. Se l'arte prestava attenzione all'estetica, Dada ignorava l'estetica; se l'arte doveva lanciare un messaggio implicito attraverso le opere, Dada tentava di non avere alcun messaggio, infatti l'interpretazione di Dada dipende interamente dal singolo individuo; se l'arte voleva richiamare sentimenti positivi, Dada offendeva. Il principio cardine dell'azione Dada è in effetti la negazione di tutti i valori e canoni estetici dell'arte, di quella tradizionale, ma anche

di quella d'avanguardia, entrambe accusate di essere funzionali ai valori del sistema borghese. Essa si traduce nel rifiuto del concetto di bellezza, degli ideali, della ragione positivista, del progresso e del modernismo a cui vengono contrapposti una libertà senza freni, l'irrazionalità, l'ironia, il gusto per il gesto ribelle e irridente, lo spirito anarchico. La volontà di mettere in crisi modi di pensare definiti borghesi stimola una strategia di spiazzamento concentrata sull'accostamento di forme e materiali inconsueti. Pur di rinnegare la razionalità, infatti, i dadaisti non rifiutano alcun atteggiamento dissacratorio, e tutti i mezzi sono idonei per giungere al loro fine ultimo: distruggere l'arte. Distruzione assolutamente necessaria per poter ripartire con una nuova arte.

Tipico prodotto Dada è il ready-made , un prodotto ordinario tolto dall'oggetto originario e messo in mostra come opera d'arte¹. In italiano significa approssimativamente “già fatti, già pronti” e diventano, nell’ambito dell’estetica dadaista, uno dei meccanismi di maggior dissacrazione dei concetti tradizionali di arte. Quindi un'opera d'arte può essere qualsiasi cosa. L'opera dell'artista non consiste più nella sua abilità manuale, ma nelle idee che riesce a proporre. Infatti, il valore dei «ready-made» è solo nell'idea. Togliendo qualsiasi valore alla manualità dell'artista, questo, non è più colui che sa fare delle cose con le proprie mani, ma è colui che sa proporre nuovi significati alle cose.

Contrariamente a tutti i movimenti dell'avanguardia storica che lo hanno preceduto, il movimento Dada, come afferma Arthur Schwarz, non nacque dall’iniziativa di pittori, bensì grazie all’attività di poeti e scrittori.² Questo perché gli artisti, prima di essere pittori, scultori, fotografi, erano soprattutto poeti nel senso primario del termine³, capaci di riconoscere nella poesia uno strumento di conoscenza e di trasformazione del mondo.

Concependo l’arte come un’attività totale, non è un caso che molti artisti si interessavano anche alla poesia e rifiutavano di essere considerati esclusivamente dei pittori.

¹ Si pensi all’orinatoio di Duchamp 1917, vedi figura 1.

²Tra i più importanti ricordiamo Ball e Tzara a Zurigo; Herzfelde e Jung a Berlino; Aragon, Breton, Péret in Francia.

³“Poietes” che in greco antico significava “fabbricante, creatore”.

I dadaisti seguivano l'ambizione di promuovere una rivoluzione culturale sotto il segno dell'anarchia e della poesia, allo scopo di abolire lo scarto tra arte e vita reale.

Quando Tzara e Breton suggerivano le prime indicazioni per scrivere un poema Dada, non sapevano di parafrasare il consiglio di Lewis Carroll che aveva dato nel 1860 : “Scrivete prima una frase,/ tagliatela a pezzetti,/ miscelateli e tirateli a sorte,/rigorosamente come viene viene : / non importa quale ordine: tanto non fa la differenza.”⁴

Gli strumenti privilegiati di questa nuova attività creatrice erano: il caso e l'improvvisazione.

Il caso, inteso come gioco dialettico tra ordine e disordine, regolava ogni attività creatrice.⁵

Riguardo ad esso, nel movimento Dada, non dobbiamo attenderci delle definizioni concettuali, bensì delle concrete dimostrazioni, degli esercizi. Si assisteva, perciò, ad una visione estremamente positiva di esso ,un'accettazione delle sue manifestazioni che venivano identificate come le manifestazioni vere della realtà e della vita.

Oltre al caso, un'altra componente fondamentale era l'improvvisazione. Nelle serate dadaiste, infatti, ogni situazione era improvvisata con evidenti effetti esplosivi: lo stato d'animo dell'attore, con i suoi desideri e le sue pulsioni, dovevano determinare le sue azioni e quelle del gruppo. Molte volte questi spettacoli entravano in conflitto con le reazioni del pubblico creando scandalo che però era voluto: lo spettacolo doveva la sua efficacia all'interazione tra attori e pubblico. Stabilire un contatto con gli spettatori, provocare i loro interventi, era una necessità primaria nonostante questo contatto potesse risultare ostile. L'essenziale era assicurarsi la partecipazione attiva del pubblico.

In sintesi le caratteristiche principali del Dadaismo sono:

- la **negazione dell'arte** in quanto espressione dei valori e delle convenzioni borghesi, che frenano la libertà espressiva

⁴ Si veda “ Dada. L'arte della negazione” a cura del Comune di Roma, Assessorato alla cultura ; Edizioni De Luca 1994, pag.94

⁵ Si pensi al collage di Arp che, insoddisfatto del suo disegno, lo strappò gettando via i brandelli di carta. Vedendoli sparsi sul pavimento, fu sorpreso e compiaciuto dell'insolita bellezza che la sua opera aveva acquistato oppure al “Grande vetro” di Duchamp, opera nata in seguito alla rottura involontaria di un vetro durante un trasloco. Quello che prima non era riuscito loro nonostante gli sforzi, lo aveva operato il caso.

- l'**atteggiamento irrazionalee dissacratorio**, in quanto strumento adatto a perseguire il fine di distruggere l'arte
- la **poetica della casualità**, il "caso" come migliore garanzia per produrre opere d'arte originali e vicine alla vita
- la **fusione tra le varie arti**, con un riferimento particolare alla poesia, alla pittura e alla musica.

1.3 Dada in Europa

La multiformità era un elemento peculiare di Dada. Il movimento rifiutava ogni implicazione ideologica a Parigi, era politicizzato a Berlino esso si impegnava a trovare prevalentemente punti di contatto con personalità e movimenti dell'avanguardia impegnati nella progettazione di un mondo migliore.

Come sottolinea lo stesso Tristan Tzara, il movimento ebbe diverse tendenze a seconda del luogo in cui si sviluppò: a Berlino era il carattere popolare che dominava, era politico e utilitario, violento e più specialmente pubblicitario, a Colonia e a Hannover padroneggiava l'umorismo, mentre a Parigi Dada fu antifilosofico, nichilista, scandalista e polemico.

A questa pluralità di situazioni si aggiunse un secondo aspetto, il nomadismo, che spinse molti protagonisti a spostarsi da un luogo all'altro per diffondere l'innovazione dadaista.

Una delle principali attività del movimento era rappresentata dall'intensa produzione di giornali, riviste, numeri unici rispecchianti il carattere diversificati del movimento che ebbe il suo primo centro a Zurigo.

Durante la guerra la cittadina svizzera fu punto di approdo di giovani rivoluzionari, disertori o obiettori di coscienza che alla fine diedero vita al movimento : Ball, Tzara, Huelsenbeck e Hans Arp.

Se a Zurigo il Dadaismo aveva trovato un luogo di nascita ideale e un clima favorevole al suo sviluppo, ben diversa fu la situazione in Germania.

Il Dada si tinse dei colori dell'impegno e della rivolta, sviluppandosi infatti sullo sfondo di una situazione incandescente e rivoluzionaria. Il biennio 19-20 segnò l'apice dell'attività. La tecnica del fotocollage utilizzata dai dadaisti tedeschi nelle loro pubblicazioni, assieme al linguaggio delle pubblicità, si prestava in maniera efficace a rappresentare la cronaca di quei

momenti: gli artisti del gruppo la applicarono marcando la denuncia sociale della realtà, ricostruendola in modo assurdo e con spirito satirico.

Ben diversa era la storia del Dada a Parigi, dove esisteva una tradizione del nuovo e l'avanguardia era più legata alle istituzioni culturali. A Parigi non vi erano le condizioni di fondo per uno scontro sociale e politico, che costituiva invece il dato caratteristico del Dadaismo a Berlino.⁶ Il Dada parigino pubblicò manifesti, organizzò dimostrazioni, mise in scena esibizioni, produsse un buon numero di giornali, si pensi alle due edizioni finali di Dada "Le cannibale e Littérature" ma fu proprio qui che il movimento stava concludendo il suo ciclo più vitale consegnando ai gruppi successivi il suo patrimonio di invenzioni tecniche e di riflessioni concettuali.

Se Dada finiva e con esso un certo spirito al contempo creativo, esplosivo e distruttivo, il Surrealismo era pronto a trasformare le sue indicazioni in una filosofia di vita più propositiva. Al neonato movimento surrealista aderirono anche i dadaisti renani dopo l'ascesa al potere di Hitler poiché Dada era bandito e considerato un'arte degenerata.

1.4 Dada in America

La storia del Dada negli Stati Uniti si inserisce nel contesto della penetrazione del modernismo nell'America del Nord, pur restando in qualche misura una vicenda a sé stante.

Questo sta a significare che lo storico dell'arte deve muoversi con estrema circospezione quando si appropria a studiare il Dada in America, assicurandosi di non confondere nell'analisi due categorie che invece devono restare distinte.

Ciò non esclude, tuttavia, l'esistenza di legami stretti fra il movimento "modernista" americano e le prime emanazioni di un atteggiamento mentale e di una pratica dadaista. La maggior parte dei critici che hanno studiato questo episodio del Dadaismo adottano atteggiamenti contrastanti: uno categorico di negazione, secondo cui a New York Dada non è mai esistito, l'altro fin troppo compiacente per cui scorgono una presenza del Dada a New York prima ancora che il movimento fosse nato a Zurigo⁷.

⁶Come sottolinea G. Hugnet nel "Per conoscere l'avventura Dada", Gianpiero Posani (a cura di), Mondadori, Milano, 1972, pp. 98-99, "Con Breton Dada si intellettualizza" proprio per sottolineare come il Dadaismo sia spogliato di ogni derivazione ideologica.

⁷Cfr Artthur Schwarz, New York Dada. Duchamp-Man Ray- Picabia, Monaco, Prestel Verlag, 1974.

È sorprendente che a New York, ovvero un'altra città che, come Zurigo, non era stata bloccata dalla guerra, un gruppo di artisti abbia incominciato a operare in uno spirito simile a quello Dada: solo il termine si sarebbe diffuso in un altro momento.

In questo caso il luogo di ritrovo non era un locale di svago, ma la piccola galleria "291" diretta da Alfred Stieglitz⁸ che era riuscito a far accettare la fotografia come una nuova forma artistica. La galleria era frequentata da giovani intraprendenti come Marcel Duchamp, Man Ray, Francis Picabia.

Si data normalmente l'emergere di un nuovo spirito dadaista a New York attorno al 1915, ma un evento precedente consente di anticiparne ancora la nascita rispetto alle attività di Zurigo: l'*Armory Show*, la prima vasta rassegna informativa che portò l'arte delle avanguardie europee in America, tenutasi nel 1913 in una vecchia armeria e destinata a fecondare l'atmosfera artistica newyorkese. Fu organizzata da un gruppo di pittori e scultori americani già affermati. La mostra, presieduta da Arthur B. Davies, doveva riunire più di duecento opere di artisti americani ed europei. Vi parteciparono Impressionisti, Post-Impressionisti, Fauves e Cubisti. I Futuristi non avevano potuto partecipare in quanto dovevano esporre in Germania, ma la loro assenza fu in parte colmata dalla presenza delle opere di Duchamp e di Picabia.

È proprio grazie alla partecipazione di questi due artisti che sulla scena americana fece la comparsa un atteggiamento mentale che può essere definito come "pre-dadaista".

Per tutta la durata dell'*Armory Show*, la stampa si buttò a capofitto sulle opere di Picabia e Duchamp pubblicando più di mille articoli sui due artisti. Due giorni dopo Picabia espose sedici opere alla galleria "291" di Stieglitz⁹ che dipinse dopo il suo arrivo a New York e che dimostravano senza dubbio la rottura dell'artista con l'estetica impressionista della sua giovinezza e persino con certi aspetti del cubismo.

In un'intervista Picabia dichiarò: "L'arte più pura non sarà quella che riproduce un oggetto, ma quello che rende reale un fatto immateriale, uno stato d'animo... l'arte si interessa solo agli stati d'animo più profondi e più semplici."¹⁰

⁸1864-1946 Pioniere della fotografia moderna anche grazie alla rivista da lui diretta "*Camera Work*".

⁹Mostra Picabia alla Little Gallery di Photo-Secession dal 17 marzo al 5 aprile 1913. 7 opere esposte intitolate "New York". Si veda Maria Lluïsa Barràs, *Picabia*, New York, Rizzoli, 1985 pag 105 per l'elenco di queste opere.

¹⁰Art.anonimo Impressions of New York of Post-Cubist, "New York Tribune", 9 marzo 1913, parte II, p.1.

Si erano preparate quindi le basi affinché le due personalità “pre-dadaiste” che erano

Duchamp e Picabia esplodessero sulla scena americana. Bisognò attendere l’inizio della guerra nel 1914 e l’esilio americano dei due artisti per produrre tale esplosione. Proprio da lì sarebbe scaturito ciò che possiamo chiamare l’episodio “proto-dadaista” americano. Fu quindi nel 1917 che lo spirito Dada, nella sua forma newyorkese, si concretizzò grazie a diversi fattori. Il più importante fu, senza dubbio, l’inaugurazione della prima Esposizione della Società degli Artisti Indipendenti di New York. La mostra doveva essere, secondo le intenzioni degli organizzatori, THE BIG SHOW , ovvero l’evento artistico dell’epoca. Fu lì che Duchamp mise in atto il primo esempio di “comportamento dadaista”. In quanto membro del comitato direttivo della mostra, egli aveva insistito affinché la mostra fosse “aperta” nel vero senso della parola ovvero senza giuria e senza premi. Per mettere alla prova la buona fede dei suoi organizzatori, decise di esporre, sotto uno pseudonimo, uno dei suoi ready-made inviandolo al comitato che selezionava le opere. Si trattava di un orinatoio di porcellana bianca intitolato *Fontana* (fig. 1). In pratica, con questa esposizione Duchamp voleva rompere il concetto per cui l’arte fosse il prodotto di un’attività manuale coltivata e ben finalizzata, che non doveva separarsi dalla vita reale ma confondersi con questa. Ma il comitato direttivo non accettò l’opera dichiarando in un comitato stampa : “ La *Fontana* è forse un oggetto utilissimo nel giusto contesto. Ma tale contesto non è una mostra d’arte ed essa non è , secondo alcuna definizione possibile, un’opera d’arte”.¹¹

Davanti a tali parole, Duchamp ed il suo amico e collaboratore Arensberg, si dimisero dalla Società degli Artisti Indipendenti.

Proprio mentre la cerchia degli Arensberg preparava la mostra degli Artisti Indipendenti, nell’aprile del 1917, Picabia tornò a New York dopo un breve soggiorno a Barcellona in cui aveva lasciato una propria rivista intitolata “391”¹² riallacciando i rapporti con gli amici Stiglitz, de Zayas e Duchamp.

L’arrivo di Picabia nella città americana favorì una diffusione della conoscenza del Dada zurighese fra numerosi artisti che entrarono in contatto con lui. Tuttavia le opere del Cabaret Voltaire non suscitarono interesse tra gli artisti moderni della cerchia di Stiglitz e degli Arensberg . La maggior parte dei modernisti americani non manifestò alcun desiderio di unirsi ad un gruppo di artisti europei che, ai loro occhi, erano meno avanzati di loro.

¹¹Testo conservato negli archivi del Department of 20th Century Art, Philadelphia Museum of Art.

¹²Rivista realizzata in onore della “291” di Stieglitz.

In confronto a Cabaret Voltaire, la rivista “291” era, per forma e per contenuto, molto più rivoluzionaria di quella di Zurigo che era una specie di mescolanza di testi futuristi, espressionisti ed altri.

Se le attività proto-dadaiste di Duchamp, de Zayas, Arensberg si svilupparono in seguito alle esposizioni degli Artisti Indipendenti, esse subirono altresì un rallentamento dopo la partenza di Picabia dalla città americana. La sua decisione repentina di tornare in Europa si ripercosse su tutto il gruppo di artisti d'avanguardia che, ritrovandosi a badare a se stessi, non tardarono a prendere ognuno la propria strada. I rapporti si riallacciarono dopo che Picabia rientrò in contatto con i dadaisti di Zurigo ed è per l'appunto in questo periodo che gli artisti americani iniziarono a manifestare un certo interesse per il movimento europeo. Insieme, Duchamp e Man Ray, si lanciarono nell'elaborazione di un progetto per l'apertura di una succursale Dada a New York in cui si sarebbero venduti oggetti Dada.¹³ Solo una delle loro iniziative si concretizzò, la pubblicazione nel 1921, della rivista “New York Dada” unica tra tutti i periodici apparsi a New York che fosse ufficialmente affiliata al movimento Dada europeo.

La volontà dei dadaisti parigini di entrare in contatto con “i fratelli ideologici” americani ebbe però vita breve. Come scrisse Man Ray in una lettera indirizzata a Tzara in cui faceva un bilancio del Dada a New York : “ Il Dada non può vivere a New York. Tutta New York è Dada e non può tollerare un rivale – rifiuta di prendere atto del Dada. È vero che gli sforzi fatti per renderlo pubblico sono stati scarsi, a parte distribuire il vostro e il nostro Dada nelle librerie. Ma non c'è nessuno che se ne interessi, né c'è da raccogliere denaro per il Dada, o possibilità di ricavarne. Ciò fa sì che New York il Dada dovrà restare un segreto.”¹⁴

La partenza dei due ispiratori, Man Ray e Duchamp, mise fine alle attività del Dada in America. Il Dadaismo però avrà ripercussioni in sviluppi successivi e anche riflessi che durano ancora oggi. Ad esempio nella corrente artistica definita “arte cinetica” , che si sviluppò nel 1950, basandosi sulla sperimentazione del movimento.

¹³Tra gli oggetti ritroviamo le riviste dadaiste parigine.

¹⁴Lettera conservata nella biblioteca Jacques Doucet di Parigi scritta nel giugno 1921.

CAPITOLO II

DADAISMO IN ITALIA E A ROMA

2.1 Contesto storico

Il Dadaismo si inseriva in un contesto storico alquanto instabile e complicato: la prima Guerra mondiale. Conosciuta anche come la “Grande guerra”, essa sconvolse il mondo tra il 1914 e il 1918 e vide impegnate ventotto nazioni. A contrapporsi furono due grandi schieramenti: le potenze alleate (Gran Bretagna, Francia, Russia, Italia, Stati Uniti) e gli imperi centrali (Germania, Austria-Ungheria, Turchia, Bulgaria). L'Italia entrò in guerra in un secondo momento per riconquistare le terre irridenti (Trentino, Alto Adige, Trieste, Istria).

I sogni dei ragazzi interventisti, entusiasti della guerra come sola “igiene” del mondo, erano stati infranti dall'interminabile battaglia tra Francesi e Tedeschi nella piana di Verdun, che durò dieci mesi e che costò settecentomila morti da ambo le parti. Quello che avrebbe dovuto essere un conflitto rapido si rivelò la prima guerra di trincea, fatta di lunghe attese, di morti civili oltre che militari, di stenti senza prospettiva. La situazione economica e le conseguenze sociali provocarono un periodo di grave instabilità che si riversò principalmente sulle masse popolari. L'offerta era ovunque inferiore alla domanda, i prezzi salivano, il potere d'acquisto scendeva, mentre a crescere era il numero di disoccupati. Le industrie e l'agricoltura non erano in grado di assorbire tutta la manodopera costituita da coloro che erano ritornati dal fronte. Le industrie, infatti, si erano praticamente trasformate in produttrici di materiale bellico e la riconversione richiedeva tempi estremamente lunghi causando il loro inevitabile fallimento.

L'esperienza della guerra, la disgregazione delle istituzioni di tradizione ottocentesca e le grandi trasformazioni sociali e politiche produssero un forte distacco dal passato non solo in campo storico e sociale ma anche in quello culturale e artistico. Il movimento dadaista si basava proprio su un generalizzato atteggiamento di sfiducia e disgusto nei confronti della civilizzazione, minata dal persistere di una guerra che pareva non dovesse finire mai.

Dada era dunque una provocazione, una polemica, una vera lotta proletaria portata alle estreme conseguenze.

Le pitture e sculture simboliche, i collages, i procedimenti fotografici del movimento posero l'accento su un nuovo modo di fare arte e la Svizzera neutrale si presentò come una specie di oasi per tutti coloro che volevano rifugiarsi in una zona pacifica. A Zurigo, in particolare, confluirono emigranti politici, intellettuali pacifisti ed esuli¹⁵ che diedero vita al movimento Dada. Cercando di spiegare le ragioni della nascita di Dada, Tristan Tzara dichiarava : “ Per comprendere come è nato Dada è necessario immaginarsi, da una parte lo stato d'animo di un gruppo di giovani in quella prigione che era la Svizzera all'epoca della prima guerra mondiale e, dall'altra, il livello intellettuale dell'arte e della letteratura a quel tempo. Certo la guerra doveva aver fine e noi ne avremmo viste delle altre. Tutto ciò è caduto in quel semioblio che l'abitudine chiama storia. Ma verso il 1916-1917, la guerra sembrava non dovesse più finire. Di qui il disgusto e la rivolta. Noi eravamo risolutamente contro la guerra, senza perciò cadere nelle facili pieghe del pacifismo utopistico.”¹⁶

Da queste parole si evince il rifiuto verso la guerra e la società del tempo per cui era necessario operare una ricostruzione partendo dalle radici e che desse vita ad un'arte libera e creativa che concentrava la sua politica anti bellica attraverso il rifiuto degli standard artistici.

Il Dadaismo fu un movimento distruttivo, legato ad una situazione contingente di particolare degrado e probabilmente per questa ragione l'inclinazione sovversiva di esso trovò il terreno giusto in questo contesto storico.

2.2 Dadaismo in Italia

Essere dadaisti in Italia, ovvero presentarsi come esponenti di Dada nel Paese dove era nato ed operava il Futurismo, era davvero molto difficile.

¹⁵Fra loro il poeta Tristan Tzara e l'architetto Marcel Janco.

¹⁶Estratto di un'intervista concessa alla radio francese nel 1950.

La creazione artistica dadaista si scontrò in Italia con le tecniche espressive del movimento marinettiano, ma raggiunse, con Evola, una forte caratterizzazione filosofica che non ebbe precedenti in tutto il dadaismo internazionale.¹⁷

Nonostante la guerra, l'Italia mantenne una forte vivacità culturale spingendo lo stesso Tzara a cercare con ogni mezzo di collaborare con gli italiani. In realtà la prima intenzione di Tzara era quella di entrare in contatto con Marinetti, verso cui nutriva una profonda stima.

I contatti con il vertice del movimento futurista vennero ostacolati dalla guerra che aveva mobilitato in gran parte gli artisti italiani, limitando il loro attivismo nel contesto culturale nazionale.

Grazie agli intensi rapporti che si strinsero tra Tzara e gli artisti italiani come Prampolini, Govoni, De Chirico, Marinetti si potrebbe arrivare ad affermare che, tra il 1916 e il 1917, il Dadaismo fu un'avanguardia svizzero-italiana, in quanto gli artisti italiani costituirono il contingente più numeroso della rivista "Dada" pubblicata da Tzara a Zurigo.

Su richiesta di Tzara vennero fatte declamare in una delle serate Dada del 1917 delle poesie di Marinetti considerato l'inventore dell'agitazione culturale dell'avanguardia. Il poeta rumeno, ormai sempre più introdotto nel mondo dell'avanguardia, decise così di fondare lui stesso un movimento e l'annuncio venne fatto insieme all'uscita del primo numero della rivista Dada. La direzione del movimento fu assunta dallo stesso poeta rumeno, mentre l'amministrazione fu affidata ufficialmente ad Arp.

All'inizio i futuristi ebbero una reazione pacifica nei confronti dell'iniziativa di Tzara pur sottolineando il ruolo di Marinetti come unico capo di un movimento d'avanguardia.

Prampolini affermò infatti: "Pubblicherò anche la vostra lettera; ma voi non siete autenticamente sincero per quanto concerne il vostro *movimento Dada*. Noi, con Marinetti, con il povero e caro amico Boccioni, e con gli altri abbiamo già detto e fatto ciò che voi dite e fate oggi".¹⁸

¹⁷ "Arte della negazione", op. cit. pag. 109 .

¹⁸ Lettera del 4 Agosto 1917 conservata alla Bibliothèque Jacques Doucet di Parigi. Cit. in "Arte della Negazione", pag.112

Il Dadaismo venne considerato insomma, nel suo primo anno di vita, un'imitazione del Futurismo dal quale differiva soltanto in merito a questioni di natura artistica e non ideologica. Rottura ideologica che invece avvenne con la pubblicazione del Manifesto Dada nel 1918 in cui Tzara svuotò l'attivismo marinettiano improntando le sue idee sulla negazione dei valori e sul nichilismo più scatenato. Da qui le reazioni furono più incisive e indussero i Futuristi a discostarsi dal neonato movimento. La rottura dei rapporti fu inevitabile e fu alimentata dall'atteggiamento pretenzioso del poeta rumeno di voler apparire come l'unico ideatore di un movimento d'avanguardia¹⁹ occultando al massimo il contributo fondamentale degli italiani alla nascita di Dada.

L'affermazione di Dada in Italia, intendendo con ciò la costituzione di gruppi che utilizzavano l'etichetta dadaista, avvenne solo a partire dal 1920 coinvolgendo quattro città : Firenze, Trieste, Mantova e Roma.

L'avanguardia fiorentina era molto più moderata e aveva già prodotto il rovesciamento dell'ideologia futurista con l'Adampetonismo di Soffici²⁰ e con la prima rivista "Il Centone"²¹, ovvero la prima espressione ufficiale contro il Futurismo e ogni idea di progresso nell'arte. La rivista introduceva la parodia e dichiarava che la linea emotiva dell'arte moderna era affidata alle più ruvide espressioni dell'arte primitiva e popolare. Conti scopriva l'affinità dell'arte nuova "con le manifestazioni verginali dei ragazzi e dei contadini, coi disegni sui muri delle piccole città, con le pitture ingenuie dei carrettieri siciliani, coi cartelli delle bettole, e con certi affreschi di latterie toscane".

La vera conoscenza del Dada a Firenze, tra la fine del 1919 e l'inizio del 1920, è tuttavia documentabile attraverso la rivista "L'Enciclopedia"²² che riprese e sistematizzò le modalità espressive de "Il Centone". Il registro dadaista de "L'Enciclopedia" aveva valenze autonome

¹⁹ Lo stesso Tzara celò successivamente i debiti ideologici e artistici contratti con i futuristi e i liberisti italiani e cercò di minimizzare le relazioni epistolari che aveva avuto con gli italiani durante gli anni di Dada a Zurigo.

²⁰ Ardengo Soffici è stato creatore di una nuova scuola cooperativa artistica e letteraria: l'Adampetonismo. Quest'ultimo proclamava l'abolizione pura e semplice del passato e affermava che il vero artista doveva ritrovare nelle cose stesse lo spirito dell'opera, tralasciando la propria personalità e facendo sì che le opere si esprimessero da sole e con i propri mezzi.

²¹ Rivista edita a Firenze nel 1919 da Pavolini, Rosai, Primo Conti, ma stampata a Pistoia.

²² Rivista fondata a Firenze nel 1920 da Bastianelli, Franchi, Primo Conti, Fernando Agnoletti, Corrado Pavolini.

rispetto al Dada ufficiale italiano. Non bisogna pensare al Dadaismo isterico e aggressivo di Tzara, ma piuttosto alla volontà dei suoi fondatori di svolgere un'azione di alleggerimento critico dei valori istituzionali della cultura. Il contenuto della rivista era frammentato in giochi di parole, battute ermetiche, tanto da voler sottolineare ancora una volta di voler agire in totale autonomia rispetto all'attività dei dadaisti ufficiali.

L'iniziativa più clamorosa del gruppo fu la creazione di un'Accademia chiamata "Accademia dell'Enciclopedia", le cui riunioni erano incentrate soprattutto sulla parodia, sul gusto del paradosso e del ridicolo.

Nel 1924, anno in cui gli enciclopedici fiorentini avrebbero dovuto pubblicare il sesto numero della rivista, avvenne il delitto Matteotti che provocò la definitiva instaurazione della dittatura fascista in Italia. Il riso, la fantasia umoristica e la libertà di spirito erano ormai banditi in seno alla cultura italiana.

Il contributo più originale dell'avanguardia italiana Dada venne dal gruppo triestino che agì sulla falsa riga di quello di Firenze, cioè in base ad una iniziativa libera e ad un'appropriazione autonoma delle posizioni dadaiste. I triestini pensavano infatti che bisognava reinventare Dada per essere autenticamente dadaisti invece di tradurre gli scritti del Dadaismo francese o tedesco, come invece avveniva a Roma e a Mantova dove il Dadaismo si esprimeva come riflesso delle attività e delle posizioni ideologiche dei dadaisti di Parigi e di Zurigo.

Dada qui si manifestò come una dimensione autonoma basata su presupposti creativi e sulla volontà di immaginare le nuove forme della contestazione dadaista. Uno degli esponenti principali fu Giorgio R. Carmelich che intraprese già nel 1920 la pubblicazione di libri che fabbricava e illustrava interamente a mano. Il primo volume è stata una favola morale intitolata "La storiella di Lenin" in cui gli avvenimenti della rivoluzione russa erano raccontati in modo assurdo e ironico, utilizzando l'allegoria del mondo animale.

In seguito alle notizie sulle attività parigine di Dada, Carmelich decise di lanciare nell'Ottobre del 1921 la rivista "Le Cronache". Esse erano realizzate artigianalmente in sole quattro copie ricorrendo al manoscritto a china o alla dattilografia per il testo, al disegno a tempera, acquerello o pastello per le illustrazioni. Ogni numero della rivista si presentava come una girandola di trovate visive, umoristiche e caricaturali svolte all'insegna dell'anti-tutto.

Tra i maggiori bersagli delle feroci satire di Carmelich c'erano D'Annunzio, Marinetti e gli stessi quotidiani di Trieste.

Nel 1922 insieme ad Emilio Dolfi, Carmelich fondò una nuova rivista artigianale: "Parva" la cui prima pubblicazione si interessò al mondo dell'infanzia rifacendosi a quell'arte che Kandinskij esaltò nell'almanacco del Blaue Raiter²³. Essendo convinto che: "L'artista, che sotto molti aspetti rimane simile al bambino per tutta la vita, può percepire più facilmente di chiunque altro la risonanza interiore delle cose", Carmelich seguì l'istinto ludico e la verginità percettiva dell'infanzia contro tutti i modelli e le norme della cultura moderna.

Alla ricerca di una linea culturale alternativa basata sull'esaltazione del lavoro manuale rispetto ai metodi di riproduzione meccanica celebrati dai Futuristi, che erano improntati sull'elogio dei materiali tipografici e sul ricorso ai giornali per la propaganda, Carmelich e Dolfi fondarono nel 1922 una nuova rivista: "Epeo", anch'essa realizzata artigianalmente come le precedenti e che raccoglieva i giovani capaci di creare senza freni. La rivista aveva portato altresì alla creazione della bottega di Epeo, un centro di produzione di attività culturali all'insegna del lavoro artigianale, da perseguire contro le industrie della cultura di massa e di un rinnovamento che privilegiasse i valori dell'individuo.

Le loro rappresentazioni volevano sottolineare le differenze che separavano gli avanguardisti di Epeo dai Futuristi. Il loro programma era a favore del riso e della libera vitalità espressiva tralasciando l'ideologia del progresso e i concetti rivoluzionari.

L'idea di un'adesione al Futurismo cominciò tuttavia a farsi strada nel lavoro critico e creativo dei giovani che partecipavano alle riunioni di Epeo come Ivan Jablowsky il quale pubblicò sull'ultimo numero della rivista una sintesi teatrale futurista²⁴. L'allineamento del gruppo di

²³Gruppo artistico fondato da Kandinskij e Franz Marc nel 1911. Il nome "Cavaliere azzurro" viene dalla consuetudine del primo di dipingere Cavalieri e dalla passione del secondo per il colore blu. Il gruppo non aveva un programma vero e proprio ma aveva tre caratteristiche peculiari: la prima, di essere cosmopolita e di non accogliere i riflessi di una sola cultura nazionale; la seconda, di essere tendenzialmente interdisciplinare e di non limitare lo sguardo al solo campo della pittura, allargandolo, invece, alle sostanziali innovazioni del linguaggio musicale, letterario e teatrale; la terza, risiedeva nella volontà di attribuire al colore una valenza simbolica. Il Blaue Raiter racchiudeva in sé una forte apertura all'universo del poetico e la riscoperta del potere spirituale delle armonie decorative. Il movimento ebbe vita molto breve, ma il suo influsso fu enorme e non a caso sfociò, grazie a Kandinskij, nella prima affermazione dell'astrattismo.

²⁴Ciò si scontrava con la pubblicazione di Carmelich "Poema jazz" definibile come la nuova forma di sensibilità dadaista.

Epeo sulle posizioni futuriste fu comunque un'evoluzione pilotata che cominciò solo all'inizio del 1924. Le pubblicazioni del gruppo continuavano ad essere realizzate artigianalmente, con ricerche di impianto dadaista ma i riferimenti contenutistici al Futurismo attiravano sempre di più i giovani del gruppo come per una sorta di magnetismo.

Nonostante l'interesse per Futurismo, la rivista triestina continuò a seguire con attenzione le ricerche e le pubblicazioni degli esponenti dadaisti. Il Dadaismo triestino confermava le contingenze storiche del Dadaismo italiano: Dada si inserì in Italia nel vuoto conseguente all'impegno bellico del Futurismo proponendo soprattutto l'esaltazione di quei settori trascurati dalla rivoluzione futurista ovvero l'arma del riso e dell'umorismo, la libertà della fantasia e l'astrazione come poesia autonoma.

Per quanto concerne il Dadaismo mantovano, se si escludono le cose più valide, ma effimere, della ricerca di Fiozzi, esso fu l'aspetto meno interessante di Dada in Italia.

La sua costituzione avvenne perché gli avanguardisti mantovani si lasciarono plagiare da Tzara in un momento in cui quest'ultimo aveva il bisogno di infittire ed incrementare le truppe dadaiste. L'espressione mantovana del Dadaismo non seppe infatti superare le importazioni delle idee del gruppo dadaista di Parigi. In un primo momento si instaurò una fitta corrispondenza epistolare tra Tzara e Cantarelli autore futurista già dal 1914. Due poesie del poeta rumeno vennero pubblicate sulla rivista "Procellaria"²⁵, ormai diventata la più concreta manifestazione della famiglia artistica mantovana. Intorno al 1920 la rivista non aveva più intenzione di accogliere le ricerche d'avanguardia sia dadaiste che futuriste, portando alla dimissione di Cantarelli dalla direzione della rivista. Ciò portò lo stesso Cantarelli, insieme ai collaboratori Bacchi e Fiozzi, a preparare il lancio di un nuovo mensile d'avanguardia: "Bleu"²⁶, i cui contributi originali vennero anche da Evola, illustre protagonista del Dadaismo italiano.

Il dibattito ideologico del Dadaismo europeo si espresse pienamente nella rivista riflettendosi anche nelle sue inevitabili contaminazioni con il Futurismo, Cubismo e Espressionismo.

²⁵Rivista fondata a Mantova da Cantarelli nel 1917 improntata ad accogliere tutte le espressioni sperimentali della modernità.

²⁶Rivista fondata a Mantova da Cantarelli nel 1920.

Tzara riuscì a convincere Cantarelli a dare alla rivista “Bleu” una forte impronta dadaista, proposta che venne favorevolmente accettata anche grazie ai primi scandali suscitati da Dada nella capitale francese che trovarono più di un eco nella stampa italiana.

Il primo numero della rivista “Bleu” non era ancora completamente dadaista, ma registrò soprattutto le nuove posizioni di Bacchi e Fiozzi: una serie di aforismi che traducevano l’atteggiamento dadaista davanti alle contraddizioni e al non-senso delle cose del mondo.

Sebbene in chiave purista, il Dadaismo mantovano orientava le sue ricerche verso l’astrazione e a tal proposito basti pensare al quadro oggetto “ Valori astratti di un individuo Y” di Aldo Fiozzi. L’assemblage, realizzato con fili del telefono, rocchetti di porcellana, elementi di legno e di metallo, appare corredato da formule chimiche e simboli grafici, in alto a sinistra: il simbolo del maschile e del femminile seguito dalla formula dell’energia, in basso a sinistra: le tre formule Radicale, Base acida, Acqua.

L’astrazione non riguardava solo il linguaggio formale della pittura, ma anche i valori concreti che fanno un essere umano, o meglio un individuo. Le originali sperimentazioni di Fiozzi includevano l’uso della ceralacca e della cera applicata a caldo, tipiche dell’antica tecnica dell’encausto.²⁷

Per quanto riguarda il Dadaismo italiano, la rivista registrava la costituzione di un fronte unico tra il gruppo mantovano e il gruppo romano: anzi, era solo quest’ultimo a figurare su “Bleu” con una composizione astratta di Prampolini e il manifesto “ Note per gli amici” di Evola il quale finanziò l’uscita del terzo numero nel 1921. Il silenzio persistente di Cantarelli venne visto come un’effettiva difficoltà per il poeta mantovano di inserirsi nelle ricerche dadaiste, tant’è che la sua stessa rivista “Bleu” non fornì realmente un vero e proprio contributo creativo al Dadaismo italiano. L’apporto mantovano si svolse infatti al di fuori delle pagine della rivista. Il periodo più intenso del Dadaismo mantovano fu nell’anno 1921 quando Cantarelli debuttò come artista dadaista esponendo, insieme ad Evola, tre delle sue opere nella casa d’arte Bragaglia di Roma. Erano disegni dal gusto post-simbolista che tendevano ad utilizzare alchimie cromatiche atte ad esprimere i valori psichici più segreti, realizzati secondo acrobazie incomprensibili della scala cromatica e animati da elementi eterogenei come pezzi di bastone, fili telegrafici e carte da gioco.

²⁷L’encausto è un’antica tecnica pittorica che risale ai tempi delle prime civiltà greche. Questa tecnica, adoperata principalmente in tutte le zone che si affacciavano sul Mediterraneo, consiste nell’impiego di colori disciolti in cera liquefatta.

La mostra produsse una forte polemica da parte di Marinetti e di Bragaglia, infatti fu l'ultimo contatto tra il gruppo mantovano e il gruppo romano dadaista. Le reazioni suscitate dalla mostra romana avevano provocato un ripensamento critico in merito all'impegno dadaista di Fiozzi e Cantarelli, i quali interruppero qualsiasi rapporto epistolare sia con i dadaisti francesi che italiani. A conferma dell'allontanamento voluto da Cantarelli, in uno scambio epistolare con Tzara, Evola scriveva: "Anche un numero unico che stava per uscire per le mie serate è stato aggiornato. Di nuovo non ho più notizie del Dada di Mantova. Cantarelli sembra passeggiare sulle rive del Garda".²⁸

In quello stesso anno la rivista "Bleu" cessò le sue pubblicazioni, facendo rimanere inediti testi tradotti di Tzara, Ribemont-Desaignes, Daimonides e altri scritti dadaisti di Evola.

I Dadaisti mantovani Fiozzi e Cantarelli rientrarono a far parte del movimento futurista nel 1923, restando però ancora segnati dall'esperienza dadaista.²⁹

La conferma che l'arte dadaista ebbe poco risalto nel contesto mantovano fu la scarsa teorizzazione del concetto di astrazione, elemento fondamentale del movimento Dada.

Tanto la conoscenza teorica dell'arte astratta, quanto la lucidità ideologica sulle proprie posizioni dadaiste, furono invece le prerogative del Dadaismo romano.

2.3 L'ambiente romano d'avanguardia nel dopoguerra

Il clima dell'avanguardia romana degli anni Dieci e primi Venti era caratterizzato da un intenso fervore sperimentale, segnato dall'attività della Casa d'Arte di Anton Giulio Bragaglia (fig.2), dal Teatro Sperimentale degli Artisti (fig.3) e da Casa Balla (fig. 4). Una grande libertà artistica, infatti, caratterizzò l'operato di quegli anni e lo stesso Futurismo a Roma convisse con le altre tendenze avanguardiste. La potenza artistica di Roma dal 1910 in poi fu

²⁸Cfr. "Lettere di Julius Evola a Tristan Tzara", a cura di Elisabetta Valento, Fondazione Julius Evola, Roma, 1991

²⁹L'arte astratta fu lo spazio operativo che i dadaisti mantovani opposero al Futurismo, fatta però con poca coscienza teorica; inoltre non seppero svolgere nessun lavoro ideologico sui contenuti e sul significato di Dada.

sostenuta da Giacomo Balla, caposcuola e fulcro creativo dell'avanguardia futurista romana. Proprio attorno alla figura di Giacomo Balla,³⁰ il Futurismo si arricchì di contatti internazionali notevoli fino a diffondere una nuova visione dell'arte.

Per schematizzare al meglio l'avventura futurista a Roma, occorre riassumerla in tre principali momenti:

- 1909-1914

L'epoca iniziale durante la quale la città venne rifiutata in quanto emblema del passato ministeriale e clericale. Roma in questo periodo era vista dai futuristi come l'antitesi di Milano, città simbolo della produttività industriale ed artistica.

- 1915-1924

Il periodo che attraversò il conflitto mondiale in cui Roma polarizzò l'attività dei futuristi sia sul versante politico che artistico. In questo periodo decollò il progetto della cosiddetta "ricostruzione futurista dell'universo" teorizzata da Balla e da Depero, che ebbe proprio a Roma un preciso fulcro operativo.

- Dal 1925

La fase dal 1925 in poi nella quale la città divenne la sede della direzione del movimento futurista.

Nei primi anni del Futurismo la capitale divenne dunque uno dei bersagli privilegiati dell'invettiva marinettiana poiché era simbolo del culto del passato e del conservatorismo. Come affermò Papini nel 1913 "Roma è per usare il vocabolario di Marinetti, il simbolo eterno e maggiore di quel passatismo storico, letterario e politico che ha sempre annacquato e acciaccato la vita più originale d'Italia".³¹

³⁰ E. Crispolti, "Casa Balla e il Futurismo a Roma", op.cit.pag.9.

³¹G. Papini, Il discorso di Roma, Lacerba, Firenze, 1° Marzo 1913.

Come fenomeno collettivo il movimento esplose con Casa Balla. La prima ubicazione come casa-studio fu quella di via Parioli: un lungo edificio settecentesco il cui retro si affacciava direttamente su Villa Borghese. Essa è stata teatro delle originali elaborazioni di Balla, dapprima solitarie, poi seguite dai nuovi giovani talenti. La Casa divenne, infatti, una sorta di libera scuola in cui fra la metà degli anni Dieci e inizio anni Venti affluirono numerosissimi personaggi, non soltanto italiani. Tuttavia sei anni dopo l'artista dovette abbandonare l'edificio in vista delle demolizioni per l'urbanizzazione dell'area dei Parioli. Casa Balla risorse nel 1929 nella nuova e definitiva dimora in via Oslavia, dove il pittore visse fino alla sua morte realizzandovi originali interventi di carattere architettonico ed estetico.

Essa rappresentò un punto di riferimento per i futuristi, un luogo di elaborazione creativa, di incontri, di discussioni, di ampio dialogo internazionale in cui Balla, Depero, Prampolini avevano saputo evolversi collaborando con le riviste francesi, con Dada e Tristan Tzara, tutto in nome di quell'astrazione simbolica e di quel desiderio di realizzare un'arte completamente nuova e svincolata dal passato. Questo piccolo nucleo di artisti si presentò con caratteristiche peculiari e molto originali tanto da costituire una sorta di tendenza all'interno del movimento. Il dato comune era costituito dall'attenzione con cui questi artisti si erano accostati alla sperimentazione libera pur essendo ancora sensibili alle suggestioni avanguardiste emerse in quegli anni: il modernismo di Moscardelli, il liberismo di Govoni, lo sperimentalismo di Tzara e l'arte astratta di Evola.

Altro punto di riferimento dell'attività futurista vera e propria fu la Galleria Sprovieri, dove ebbero luogo nel 1914 i noti spettacoli futuristi in cui la poesia divenne azione, performance, anticipando il Cabaret dadaista. Le declamazioni furono accompagnate dall'ausilio di strumenti a percussione, di rumori, di analogie disegnate, creando un clima sperimentale di contaminazione fra generi e di scambio di ruoli.

Il Futurismo romano si configurò come un'area di accentuata sperimentazione e di libertà creativa, anche dal punto di vista editoriale con la pubblicazione delle riviste: "Dinamo", "Avanscoperta", "Noi".

Roma, però, cominciò a configurarsi ufficialmente come l'altro maggiore centro dell'attività del movimento futurista nel 1925, anno in cui Marinetti si trasferì nella capitale.

Per tutti gli anni Trenta uno dei caratteri più rappresentativi e specifici del movimento futurista, anche in rapporto alle altre avanguardie europee, fu la concezione d'opera d'arte totale: avvenne un superamento della settorializzazione dei diversi campi artistici (architettura, pittura, scultura, musica e così via) a favore della totalità e interdisciplinarietà dell'esperienza estetica.

Il Futurismo, pertanto, come movimento totale, diffuse in tutta la cultura occidentale i semi delle successive avanguardie o movimenti artistici, dal Dadaismo, al Costruttivismo, al Surrealismo, con sviluppi diversamente connotati a seconda dei contesti politici e delle rispettive radici culturali.

La Casa d'Arte Bragaglia fu altresì il cuore dell'avanguardia capitolina. Fondata nel 1917 dai fratelli Carlo Ludovico e Anton Giulio Bragaglia, essa fu un vivissimo centro culturale e mondano, sede di centosessantatré mostre di arte contemporanea.

Prima dell'apertura della Casa d'Arte, uno dei maggiori interessi artistici dei Bragaglia era la fotografia, intesa come fotografia d'arte: seguendo le nuove tendenze utilizzarono l'illuminazione artificiale al posto di quella solare e lenti e obiettivi che potevano alterare la cruda realtà permettendo una personale interpretazione del soggetto.

L'influenza del Futurismo, e il desiderio di partecipare attivamente al movimento fondato nel 1909 da Marinetti, portò nel 1911 Anton Giulio, Carlo Ludovico e Alberto Bragaglia a creare la fotodinamica. Essa doveva liberare la fotografia dal realismo naturale e dalla schiavitù dell'istantanea: le fotografie dinamiche dovevano essere non "mosse", ma "movimentate". Non si volevano dunque riprodurre, uno dietro l'altro, i tempi del gesto ma piuttosto dare la sensazione del movimento e ricostruirlo. La fotodinamica negava l'istantanea e i vecchi valori di linea e di colori cercando nuove sensazioni di ritmo e privilegiando la traiettoria come suo fine artistico. Essa "analizzava il movimento percependo gli stati interastici, intermovimentali e intermomentali di un gesto; e in ciò si differenzia dal cinema, che lo dà in sintesi, mentre la cronofotografia lo divide in istantanee, che non permettono dunque di vedere la traiettoria."³²

La fotodinamica trovò l'approvazione ed il compiacimento di Marinetti che vedeva così ampliato il movimento futurista inserendovi anche la fotografia, ma fu ampiamente criticata da Boccioni. In una lettera indirizzata al gallerista Sprovieri il 4 settembre 1913, Boccioni

³²Mario Verdone, Francesca Pagnotta, Marina Bidetti, "Casa d'Arte Bragaglia 1918-30" Bulzi Editore, pag. 22.

scrisse: ““Mi raccomando, te lo scrivo a nome degli amici futuristi, escludi qualsiasi contatto con la fotodinamica di Bragaglia. E' una presuntuosa inutilità che danneggia le nostre aspirazioni di liberazione dalla riproduzione *schematica* o *successiva* della statica e del moto. Per l'iniziazione elementare quello che Balla ha fatto. Quello che farà sarà certamente superiore. E' giustissima la suddivisione che tu fai nella lettera a Marinetti □ immagina dunque se abbiamo bisogno della grafomania di un fotografo positivista del dinamismo... Dinamismo sperimentale. Il suo libercolo mi è sembrato, e così agli amici, semplicemente mostruoso. Grottesca la prosopopea e l'infatuazione sull'inesistente". In un post scriptum Boccioni aggiungeva: "Quello che ti dico su Bragaglia tienilo per te perché lui personalmente mi è simpatico".³³

Pochi giorni dopo l'invio di questa lettera appariva su “Lacerba” un avviso firmato dal gruppo di pittori futuristi (Boccioni in testa seguito da Balla, Carrà, Russolo, Severini, Soffici), in cui si leggeva che la fotodinamica non aveva nulla a che fare con il dinamismo plastico futurista. Tuttavia la sconfessione non poteva certo essere motivata da divergenze di carattere teorico. Le idee bragagliane segnavano senza dubbio alcune differenze con il concetto di dinamismo boccioniano, ma non tali da giustificare una scomunica del genere, se non altro perché per molti aspetti esse risultavano complementari o, comunque, si iscrivevano nell'ambito di una comune concezione dell'immagine. “Movimentismo” bragagliano e “Dinamismo” boccioniano non erano incompatibili: Bragaglia aveva in effetti ben distinto tra “dinamismo effettivo” e “dinamismo virtuale”, il primo riferito agli “oggetti in evoluzione di moto reale”, il secondo agli “oggetti in statica”. Per il critico d'arte Carlo Ludovico Ragghianti questa lettera attestò due aspetti significativi: il primo riguardava la preoccupazione di Boccioni verso questa nuova tecnica riproduttiva che poteva raggiungere un migliore effetto di sensazione dinamica a scapito della rappresentazione pittorica e scultorea e il secondo riguardava l'accenno a Balla, pittore che più di ogni altro nel gruppo futurista, esprimeva il movimentismo fondato su scansioni successive. Ragghianti confutò le dure espressioni del Boccioni assegnando la stessa valenza tanto al manifesto bragagliano quanto a quello di Boccioni. Nella mostra storica del Futurismo da lui organizzata per la biennale di Venezia, espose le principali prove della fotodinamica di Bragaglia come vere opere d'arte insieme ai quadri futuristi. L'avversione di Boccioni poteva dipendere dal fatto di vedere sminuito il valore delle sue proposte innovative in campo pittorico oppure dall'idea che un giovane di provincia potesse già prendere parte ai grandi dibattiti culturali di quell'epoca. Egli venne

³³Cit. in Anton Giulio Bragaglia, “Fotodinamismo futurista”, Einaudi editore, Torino 1970, pag.142

accusato di megalomania anche dai suoi stessi amici che avevano intuito le grandi possibilità di sviluppo delle scoperte del giovane Bragaglia. Quest'ultimo, infatti, poneva in evidenza le generali relazioni tra oggetto e spazio, tra corpo in movimento e ambiente circostante, assegnando valore di segno alle traiettorie, da una parte scie impalpabili della materia in moto, dall'altra tracce tangibili dello scorrere del tempo, che attraverso valenze visive venivano a porsi come vere e proprie coordinate spaziali. Bragaglia, insomma, possedeva la chiara coscienza dell'assoluta modernità del suo progetto che ben si accordava con i lampi di genialità della schiera marinettiana.

Giulio Carlo Argan scrisse: "L'ingenerosa scomunica non si giustificava col futile argomento dell'arte che si fa con l'anima e non con la macchina (lo stesso Bragaglia respingeva con sdegno la qualifica di fotografo), né col dissenso teorico sul vero essere del dinamismo futurista. Era un gesto politico, in sé scandaloso ma motivato da un'ipotetica necessità superiore: un segno evidente che il Futurismo non era più un'idea, ma una chiesa o un partito".³⁴ L'esperienza fotodinamica procurò ad Anton Giulio Bragaglia una sapienza visuale che si dimostrerà fondamentale in tutto il suo percorso registico.

L'interventismo e la guerra diedero però una brutta sterzata alle ricerche artistiche dei Bragaglia. Carlo Ludovico venne ferito dalle artiglierie avversarie e quando fu dimesso dall'ospedale cominciò a maturare l'idea di creare una galleria privata insieme al fratello Anton Giulio. Fu fondata così la Casa d'Arte Bragaglia, inaugurata il 4 Ottobre 1918 con la mostra del pittore Giacomo Balla. Artisti, intellettuali, musicisti e critici di fama internazionale diedero un grande contributo allo sviluppo e alla fama di questo centro artistico. La Casa d'Arte non si limitò all'allestimento delle mostre di pittura ma si allargò ad altre iniziative culturali con conferenze, dibattiti, letture di versi e presentazioni di artisti della danza. Il loro scopo era quello di portare Roma alla pari dei centri di Parigi, Berlino e Vienna senza dichiararsi né espressionista, né futurista, né pirandelliano, ma semplicemente "modernista". Conoscitori di tutte le avanguardie, i fratelli Bragaglia non parteggiarono apertamente per nessuno: amavano dare spazio a tutti, dadaisti, espressionisti, rappresentanti dell'arte decorativa e popolare, paesaggisti.

Le mostre allestite erano dedicate principalmente ad artisti in attesa di essere conosciuti e poco apprezzati dalla critica ufficiale. Si intendeva "non fare commercio di quadri", ma

³⁴A.G. Bragaglia, "Fotodinamismo futurista", Einaudi, Torino, 1970.

“rivoluzione di pittori”.³⁵ La galleria, l’unica in Italia con propositi di apertura intellettuale, attirò subito artisti da tutte le parti del mondo: pittori argentini, russi, francesi e americani, diventando in un certo senso il luogo di incontro-scontro di varie tendenze estetiche. Le esposizioni si susseguivano ogni quindici giorni, spesso inaugurate con discorsi di artisti o di personalità di rilievo della cultura. Essendo profondamente attiva nella vita culturale del paese, la galleria risentì degli avvenimenti politici, tant’è che diventò il centro di ritrovo per molti fascisti creando una sorta di disaccordo tra futuristi politici (Bottai, Carli, Calderini, Santamaria) e gli artisti (Marinetti, Bragaglia e i vari pittori, poeti e architetti). I lavori orientati verso la ricerca pittorica erano incentrati sul dinamismo e sull’espressività del colore. Nell’ottobre del 1918 venne pubblicato il catalogo di Balla *Manifesto del colore* nel quale si annunciava la nuova strada che la pittura doveva intraprendere: non più una fedele riproduzione del vero, data l’esistenza della fotografia e del cinematografo, ma un’esplosione di gioia, di vitalità, grazie alla forza intrinseca che si poteva raggiungere grazie all’uso del colore. Come affermava Balla: “la pittura futurista è una pittura a scoppio, una pittura a sorpresa.”³⁶

Bragaglia analizzò le opere dividendole in tre gruppi. Al primo gruppo, *Dimostrazioni interventiste*, appartenevano le prime opere astratte di Balla in cui il pittore puntava appunto sul dinamismo e sull’espressività del colore; al secondo gruppo appartenevano i quadri ispirati alla ricerca del movimento, ma fu il terzo gruppo quello più numeroso. Ad esso appartenevano i dipinti *Leforze di paesaggio*, circa venti quadri in cui avveniva una rappresentazione astratta e simultanea di un paesaggio. Lo schema compositivo era basato su costruzioni geometriche riconducibili a due principali elementi, triangolare e circolare, in cui l’unica differenza riscontrabile era basata sulla scelta del colore. Oltre all’esposizione dell’artista Balla, Bragaglia accolse con entusiasmo, le tele di Depero, la cui produzione artistica non si limitava esclusivamente alla pittura ma alla realizzazione di arazzi e disegni per costumi. Nelle sue tele era rappresentato tutto un mondo fantastico, quasi di fiaba: marionette, ballerini, villaggi, figure caricaturali con una libertà di colori e forme che trovarono solo parole di ammirazione e approvazione nei confronti della sua arte.

³⁵“Casa d’Arte Bragaglia 1918-30”, op. cit. pag. 30.

³⁶Cit. di G. Balla nel catalogo *Manifesto del colore* pubblicato nella mostra alla Casa d’Arte Bragaglia, ottobre 1918, cfr. M. Verdone, F. Pagnotta, M. Bidetti, “La Casa d’Arte Bragaglia (1918-1930), Bulzoni editore, Roma, 1992, pag. 114.

Con la sua raffinata intuizione artistica, Bragaglia diede importanza anche al linguaggio metafisico esponendo le opere di de Chirico. La pittura metafisica, ricca di tradizione e di storia, rappresentò un momento significativo non solo nel curriculum artistico di de Chirico, ma per tutto il movimento pittorico italiano ed europeo. Le opere esposte erano circa quindici ed erano tutte eseguite con tecnica ad olio. La mostra non riscosse però successo e la critica fu spietata riscontrando la difficoltà di comprendere i dipinti attraverso la lettura della forma e del colore. L'oggetto veniva riprodotto con estrema accuratezza, ma non andava aldilà di quella che era la sua rappresentazione apparente, facendo emergere una certa monotonia. Aveva dunque ben poco di metafisico se non nei titoli. Quest'ultimi rivelavano la poca consistenza artistica di questi quadri avendo solo il compito di suscitare nel pubblico reminiscenze letterarie e storiche. Se si fosse tolto il titolo, anche solo ad una di queste opere, allo spettatore non rimaneva altro che affidarsi alla propria immaginazione per dare un significato agli oggetti quotidiani che venivano rappresentati, visione che sicuramente differiva da quella dell'artista. L'unica recensione positiva apparse sulla rivista *"L'Italie"* in cui si consigliò a de Chirico di facilitare la lettura delle sue opere elaborando degli scritti che potessero agevolare la comprensione. Critica tutt'altro che positiva fu quella di Roberto Longhi presentata il 22 febbraio nel *"Il Tempo"* in un articolo intitolato *"Al dio ortopedico"*. Il saggio fu scritto in occasione della prima personale del pittore e voleva essere da parte di Longhi un'autentica stroncatura: un pezzo critico di eccezionale acume con il quale innalzò una specie di gigantesco monumento alla metafisica dechirichiana. Fondamentalmente Longhi voleva sminuire de Chirico poiché era avverso ad una pittura che risentisse troppo di un sostrato filosofico e letterario come era appunto quella di de Chirico, il quale riproponeva i grandi valori figurativi della tradizione classica. Anton Giulio Bragaglia fin dalla prima esposizione dimostrò di avere una sollecitudine nel proporre anche produzioni di arte applicata. Oltre ai quadri si potevano ammirare bozzetti per decorazioni, oggetti di arredamento e altre esposizioni di artigianato come gli arazzi e i cuscini di Depero. La Casa d'Arte non era dunque una semplice galleria di esposizioni, ma un luogo poli-funzionale nel quale si poteva operare, secondo quell'aspirazione di sintesi delle arti e di ricostruzione della realtà in senso estetico che, partendo dalla pittura arrivava all'ambientazione investendo tutti i settori del *"fare umano"*.

I fratelli Bragaglia erano considerati dei veri e propri scopritori di talenti : nel cinema avevano già voluto esporre nel 1916 le scenografie di Prampolini, in teatro lanciarono artisti come Italo Svevo, Riccardo Bacchelli e fondarono il Teatro degli Artisti Indipendenti, nel campo della danza promossero Ja Ruskaja, una giovane ballerina per la quale Anton Giulio inventò la

danza espressionista. Sull'attività espositiva della Casa d'Arte è possibile fare una distinzione tra la sede in via dei Condotti e la seconda sede del circolo in via degli Avignonesi. Il trasferimento, avvenuto nel 1922, fu dettato dal malcontento dei vicini stanchi del baccano e dei continui trambusti notturni.

Le esposizioni a via dei Condotti erano iniziate con Giacomo Balla, Cangiullo, Depero e le fotodinamiche. Erano dunque i futuristi che avevano avuto il privilegio di comparire nelle prime mostre pur essendo sapientemente alternati con la metafisica (De Chirico), con i paesaggisti (Michele Cascella), con i dadaisti (Julius Evola) e con gli espressionisti tedeschi (Egon Schiele).

In via degli Avignonesi presero il sopravvento i rappresentanti della nuova scuola romana: Boccioni, Prampolini, Paladini, Trombadori, Carlo Socrate, Amerigo Bartoli, Emilio Scipioni ecc.

Nonostante questa differenziazione a livello espositivo, non bisogna dimenticare l'importante ruolo svolto dalla galleria romana come *trait-d'union* tra le avanguardie dell'epoca. Nel nuovo edificio vi erano tre sale riservate alle mostre d'arte: una dedicata alla produzione futurista diretta dallo stesso Marinetti, la seconda ospitava i pittori di avanguardia viventi e la terza ospitava le mostre dei sommi pittori scomparsi (Fattori, Palizzi, ecc.).

La nuova sistemazione venne progettata affinché potesse contenere anche locali funzionali all'attività teatrale della Casa d'Arte. La volontà era quella di utilizzare alcune sale per le mostre d'arte e la parte più ampia doveva essere dedicata ad un teatro capace di ospitare almeno duecentocinquanta spettatori, conosciuto come Teatro degli Artisti Indipendenti.

Il settore teatrale era quello più dispendioso dal punto di vista finanziario e nacque così l'idea di aggiungere un ristorante, tipo Cabaret di notte, per cui occorreva una sala aggiuntiva che non esisteva. Per ottemperare al problema, Anton Giulio suggerì di costruire il teatro con una platea mobile, utilizzando per il Cabaret lo stesso ambiente del teatro. Terminato lo spettacolo, la piccola platea, inclinata verso il palcoscenico, si sarebbe sollevata, fino ad unirsi al piano del palcoscenico formando così la grande sala necessaria al ristorante. Anche il problema dell'aereazione fu risolto con genialità: le pareti vennero ricoperte da metri di juta e successivamente decorate dai pittori Balla, Prampolini e Depero. Ne risultò un addobbo di stile futurista che caratterizzò in modo originale i locali. Finito lo spettacolo teatrale, il pubblico si rinnovava e l'ambiente teatrale era totalmente trasformato per ospitare i frequentatori del ristorante notturno.

Nella progettazione del palcoscenico venne data molta importanza alla parte tecnica, soprattutto per quanto riguardava l'illuminazione. Furono fabbricati, con due bidoni vuoti di benzina, due grandi fanali che per mezzo di fili e tiranti comandati dalla soffitta del palcoscenico, permettevano il cambiamento di colore. "L'unico inconveniente fu che risultarono un po' rumorosi perché lo spostamento degli schermi colorati avveniva per caduta."³⁷

Le rappresentazioni teatrali ebbero inizio il 18 Gennaio 1923 e seguirono altri centocinquanta lavori in cui si inserirono anche critici e autori stranieri. La Casa d'Arte segnò, dunque, un momento di apertura nei confronti delle avanguardie europee e la figura di Bragaglia, come agitatore culturale, può essere inserita a pieno diritto in un discorso storico-artistico sulle avanguardie; egli, infatti, visse la sua esperienza futurista con uno spirito del tutto personale che, se da un lato gli permise di condividere alcune istanze del movimento, dall'altro gli permise di elaborare una visione dell'arte originale e ricca di spunti e di nuove proposte .

Con il passare degli anni e l'aumento di nuove gallerie intraprendenti, le attività teatrali della Casa d'Arte subirono un calo e i nomi di rispetto si fecero meno frequenti. Calo di qualità dovuto principalmente alla mescolanza artistica di quegli anni. Una ripresa delle attività teatrali che ebbero inizio in via degli Avignonesi si poté riscontrare, ma su scala minore, presso il Teatro delle Arti di via Sicilia creato nel 1937 dalla Confederazione Professionisti e Artisti. La differenza fra il Teatro degli Indipendenti e il Teatro delle Arti era però molto netta. Il primo era sperimentale, l'altro era professionale.

Il teatro dei Bragaglia mirava soprattutto a privilegiare i nuovi talenti e la scelta del repertorio era indicativa della loro posizione culturale: senza privilegiare nessuna corrente, essi mettevano in scena indifferentemente classici cinquecenteschi e testi d'avanguardia.

Il Teatro delle Arti invece si muoveva sul terreno professionale mettendo a disposizione di autori, musicisti, registi, scenografi, una scena libera da interessi commerciali. La sua attività era nazionale e gli spettacoli raggiungevano i grandi pubblici di tutta Italia. La posizione centrale non era affidata all'artista, come invece accadeva nel teatro dei Bragaglia, ma alla commedia. Gli attori professionisti erano coscienti del fatto che per arrivare al pubblico, dovevano focalizzarsi sulle commedie, sulla loro esecuzione e sulla regia. Proprio per questo

³⁷M. Verdone, F. Pagnotta, M. Bidetti , "Casa d'Arte Bragaglia 1918-1930", Bulzi editore, pag. 39.

criterio di preminenza delle commedie, il pubblico si appassionò sempre di più al repertorio del Teatro delle Arti di via Sicilia.

Tra i personaggi di spicco dell' ambiente romano d'avanguardia negli anni Venti è opportuno dare risalto alle figure di Enrico Prampolini, Ivo Pannaggi e Vinicio Paladini.

Nonostante i primi futuristi avessero cercato di stabilire legami profondi con le ricerche d'avanguardia europee, da questo punto di vista Prampolini fu certamente il più accorto, intelligente e proficuo. Nel 1917-1919 si registrarono nella pittura prampoliniana simpatie per il cubismo sintetico ma con indicazioni dinamiche. Fu un momento decisivo nella formazione del giovane pittore e di un intensissimo scambio con l'avanguardia europea, particolarmente con il Dadaismo della cui partecipazione italiana Prampolini si fece protagonista in quegli anni. Collaborò, infatti, direttamente al periodico zurighese di Tzara promuovendo analoghi incontri sulle pagine di "Noi", la rivista da lui diretta ed animata dove convenivano illustrazioni di Arp, Tzara e de Chirico. Questa nacque nel 1920 come raccolta internazionale di avanguardia,³⁸ ma la periodicità fu molto irregolare ed i numeri complessivi di uscita furono dieci. Evola voleva impossessarsi della rivista per farne l'organo del movimento dadaista italiano, ma non vi riuscì giacché Prampolini voleva conservarne una totale autonomia. L'ultima serie della rivista rifletté soprattutto il nuovo clima determinato dalle ricerche sull'arte meccanica in seno al Futurismo. Nell'ottobre del 1922 venne difatti pubblicato nella rivista il "*Manifesto dell'Arte meccanica*", firmato da Prampolini, Pannaggi e Paladini, che offriva una visione sistematica e storicizzata dell'esaltazione della macchina. Fondamentali furono i quattro punti programmatici che tendevano ad evidenziare l'intenzione "che della macchina si renda lo spirito e non la forma esteriore, creando composizioni che si valgano di qualsiasi mezzo espressivo ed anche di veri elementi meccanici coordinati da una legge lirica originale; che per essenza della macchina si intendano le sue forze, i suoi ritmi e le infinite analogie che la macchina suggerisce; che la macchina così concepita diventi la sorgente ispiratrice per l'evoluzione e lo sviluppo delle arti plastiche".³⁹ Scopo dell'arte meccanica era dunque il superamento del meccanicismo insito nel tempo, per sfuggire al pericolo di alienazione proprio di una società industrializzata, ricostruendo perciò nuovi valori plastici,

³⁸ Enrico Crispolti, "Dada a Roma. Contributo alla partecipazione italiana al Dadaismo", in "*Palatino*" 3/1967, pag. 294

³⁹ Cit. in "Casa Balla e il Futurismo a Roma", Enrico Crispolti (a cura di), op. cit., pag. 390.

cromatici, volumetrici che si attualizzassero in una nitidezza, precisione e chiarezza di forme. Quest'ultime si dovevano realizzare in una visione che trovava la sua piena espressione in quella "legge lirica originale" propugnata dal manifesto. I diversi stili di questa nuova arte meccanica sarebbero scaturiti dalla macchina stessa, intesa come elemento interferenziale tra la concezione spirituale dell'oggetto e l'ideale plastico che il pittore si proponeva. I manifesti e le opere del Futurismo spinsero vari artisti geniali verso l'arte meccanica, ma essi si fermarono all'esteriorità della macchina. Realizzarono, infatti, soltanto pitture geometriche, aride, paragonabili a progetti di ingegneria, che pur essendo ritmiche, mancavano di interiorità ed avevano più sapore scientifico che contenuto lirico⁴⁰. Le costruzioni plastiche eseguite con autentici elementi meccanici (gli ingranaggi, le viti, gli acciai) erano esclusivamente fini a se stesse senza entrare nella creazione espressiva. Il 1922 fu per Prampolini un anno molto intenso: a Berlino frequentò il gruppo di artisti della rivista "Der Sturm", a Dusseldorf partecipò come rappresentante italiano al Primo Congresso Internazionale degli artisti d'avanguardia, mentre a Weimar incontrò artisti della *Bauhaus*.⁴¹ Successivamente si trasferì a Capri alternando momenti di riposo ad altri di lavoro impegnandosi in una "basse ricostruzione futurista" della natura dell'isola. Prampolini affrontò l'arduo compito di ricondurre le suggestive immagini dell'isola nelle forme e nei colori di quell'arte oggettiva e impersonale che andava teorizzando in quel periodo e che avrebbe raggiunto i suoi esiti estremi proprio con la pubblicazione del "*Manifesto dell'Arte Meccanica*".

La formulazione di queste teorie sfociarono tanto nella redazione del suddetto manifesto, quanto nella messa in scena del *Ballo meccanico* futurista, realizzato da Pannaggi e Paladini ed eseguito al circolo delle "Cronache d'Attualità" nella Casa d'Arte Bragaglia, in via degli Avignonesi. "Il costume meccanico" ideato per il danzatore era robotizzato e policromo, con bianco, nero, rosso, grigio metallico e realizzato con materiali diversi come cartone, carte lucide policrome, tubi di cartone e stoffe. La messa in scena era incentrata su tre personaggi: un robot, un operaio e una donna, sul tema dell'eros e della macchina, riprendendo la tonalità ironica e parodistica della danze di Parnach.⁴² Come ha ricordato lo stesso Pannaggi, "alla musica fu sostituita una polifonia ritmica di motori, ottenuta orchestrando due motociclette

⁴⁰Cit in "Casa Balla e il Futurismo a Roma", Enrico Crispolti (a cura di), op. cit., pag. 391.

⁴¹Cit. in M. Verdone, F. Pagnotta, M. Bidetti, "La Casa d'Arte Bragaglia", op. cit. pag. 400. La Bauhaus era una scuola di architettura, arte e design della Germania che operò dal 1919 al 1933. Il termine era stato ideato da Walter Gropius e indicava la loggia dei muratori. La scuola interruppe le sue attività con l'avvento del nazismo, ma la sua didattica influirà profondamente sull'insegnamento artistico e tecnico moderno.

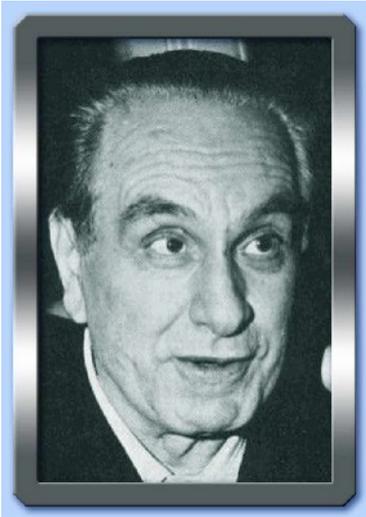
collocate in un palco sopra la sala del ristorante notturno nella quale si svolgeva l'azione principale. Variando l'intensità dei rumori, accelerando o rallentando i tempi, si potevano infatti manovrare scivoli e scoppi, soste e riprese culminanti in rabbiosi crescendo. Accoppiati in dialoghi plastici, i danzatori si spostavano per tutta la scena accompagnati da proiettori di luce bianca eseguendo azioni mimiche cadenzate al ritmo dei motori.”⁴³ Rispetto al costume meccanico del 1922, quelli realizzati successivamente erano più squadrati, ortogonali, con un deciso accento costruttivo statico e che, del resto, corrispondevano al secondo tempo della ricerca plastica di Pannaggi. Quest'ultimo abbandonò il movimento futurista all'inizio degli anni Trenta avvicinandosi alle avanguardie comuniste sovietiche. Stesso discorso per Paladini che esaurì ben presto la sua fase futurista e meccanica dopo il fallito tentativo di operare una saldatura tra le avanguardie artistiche e le avanguardie politiche e sociali. Da lì in poi, la sua attenzione si rivolse principalmente verso la scenografia e l'architettura, mentre in pittura elaborò uno spiccato interesse per il collage di matrice Dada.

CAPITOLO III

JULIUS EVOLA

⁴²Danzatore russo presente alle serate romane dadaiste presso il Cabaret del Diavolo di Gino Gori, in cui lo stesso Evola si dedicò alla realizzazione e alla pittura della sala e dei pannelli per la scena. Valentin Parnach fu l'inventore di una nuova danza di genere eccentrico-grottesca che tradusse in parodia i miti della macchina e della tecnologia moderna. Cit. in "Dada, arte della negazione" op. cit. pag 124.

⁴³Enrico Crispolti, "Il mito della macchina e altri temi del Futurismo", Celebes, Trapani, 1971, pag. 389.



3.1 Biografia

Julius Evola è nato a Roma il 19 Maggio del 1898 da Vincenzo e Concetta Francipane, una nobile famiglia siciliana e cattolica di antiche origini spagnole. Le poche notizie sui suoi anni di formazione si possono ricavare dalla sua autobiografia intitolata *Il cammino del cinabro*, pubblicata nel 1963 dall'editore Scheiwiller e che, nelle intenzioni dell'autore, sarebbe dovuta uscire successivamente. Come si legge in passo della sua autobiografia, l'interesse per l'arte si sviluppò già dall'adolescenza: “nella mia prima adolescenza, mentre seguivo studi tecnici e matematici, si sviluppò in me un interesse naturale e vivo per l'esperienze del pensiero e dell'arte. Da giovinetto, subito dopo il periodo dei romanzi d'avventura, mi ero messo in mente di compilare, insieme ad un amico, una storia della filosofia a base di sunti. Dall'altra parte, se mi ero già sentito attratto da scrittori, come Wilde e D'Annunzio, presto il mio interesse si estese, da essi, a tutta la letteratura e l'arte più recenti. Passavo intere giornate in biblioteca, in un regime serrato ma libero di letture. In particolare, per me ebbe importanza l'incontro con pensatori come Nietzsche, Michelstaedter e Weininger. Esso valse ad alimentare una tendenza di base, anche se, a tutta prima, in forme confuse in parte distorte, quindi con una mescolanza del positivo col negativo.”⁴⁴

⁴⁴Julius Evola, “Il cammino del cinabro”, Milano, Vanni Scheiwiller, 1963 , pag. 5

La lettura delle opere degli autori su citati, in particolare Nietzsche, hanno avuto sul giovane Evola alcune dirette conseguenze: in primo luogo un'opposizione al Cristianesimo, soprattutto in riferimento alla teoria del peccato e della redenzione, del sacrificio divino e della grazia. In secondo luogo una sorta di insofferenza verso il mondo borghese e il suo conformismo. Decise dunque di svincolarsi dalla routine borghese soprattutto nei suoi aspetti più concreti e quotidiani: famiglia, lavoro, amicizie.

Si iscrisse alla facoltà di Ingegneria, ma rifiutò di discutere la tesi per disprezzo dei titoli accademici poiché "l'apparire come un dottore o un professore in veste autorizzata e per scopi pratici" gli sembrò una cosa intollerabile.⁴⁵ Proseguì lo studio dell'arte e della filosofia avvertendo l'influenza di Giovanni Papini con le riviste "Leonardo" e "Lacerba", da cui si distaccò in seguito alla sua conversione al cattolicesimo.

La sua attività in campo artistico iniziò presto: i primi quadri sono datati al 1915 e le prime poesie al 1916. Attraverso Giovanni Papini entrò in contatto con alcuni esponenti del Futurismo quali Giacomo Balla e Filippo Tommaso Marinetti. Nel 1919 partecipò alla "Grande Esposizione Nazionale Futurista" di Palazzo Cova a Milano, ma ben presto si staccò da questo movimento in quanto considerato poco affine alla sua concezione artistica. Lo stesso Evola afferma: "non tardai però a riconoscere che, a parte il lato rivoluzionario, l'orientamento del Futurismo si accordava assai poco con le mie inclinazioni. In esso mi infastidiva il sensualismo, la mancanza di interiorità, tutto il lato chiassoso ed esibizionistico, una grezza esaltazione della vita e dell'istinto curiosamente mescolata con quella del macchinismo e di una specie di americanismo, mentre, per un altro verso, ci si dava a forme sciovinistiche di nazionalismo. A quest'ultimo riguardo la divergenza mi apparve netta allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, a causa della violenta campagna interventista svolta dai futuristi e dal gruppo di "Lacerba". Per me era inconcepibile che tutti costoro sposassero a cuor leggero i veri vieti luoghi comuni patriottardi della propaganda antigermanica, credendo sul serio che si trattasse di una guerra per la difesa della civiltà e della libertà contro il barbaro

⁴⁵Julius Evola "Il cammino del cinabro" op. cit. , pag.7

e l'aggressore.”⁴⁶ A questa prima fase, definita dallo stesso Evola *idealismo sensoriale*⁴⁷, appartengono le opere: “Fucina, studio di rumori”, “Five o' clock tea”, “Mazzo di fiori”.

Frequentò a Torino un corso per allievi ufficiali e partecipò alla prima guerra mondiale come ufficiale di artiglieria sull'altopiano di Asiago dal 1917 al 1918. Rientrò a Roma dopo il conflitto e attraversò una profonda crisi esistenziale che lo portò al limite del suicidio, evitato grazie alla lettura di un testo buddhista che, a parer suo, gli permise di superare la crisi.

Nel 1920 aderì al Dadaismo, entrò in contatto epistolare con Tristan Tzara e divenne uno dei massimi esponenti del Dadaismo in Italia.⁴⁸ Questa seconda fase venne definita, sempre da Evola *astrattismo mistico*⁴⁹ ovvero una reinterpretazione Dada in chiave di spiritualismo e di idealismo. Le opere più importanti questa fase furono : “Paesaggio interiore 10,30” e “Astrazione”. Questo periodo vide Evola in due mostre personali: quella del 1920 alla Casa d'Arte Bragaglia di Roma e quella del gennaio 1921 alla Galleria Der Sturm di Berlino in cui presentò sessanta dipinti.⁵⁰

Pubblicò nel 1920, per la “Collection Dada”, l'opuscolo “Arte astratta”. Sempre nello stesso anno fondò con Gino Cantarelli la rivista “Bleu” e pubblicò a Zurigo il poema dada “La parole obscure du paysage intérieur” e collaborò con la rivista “Cronache d'attualità” di Anton Giulio Bragaglia e con la rivista “Noi” di Enrico Prampolini. Nel 1923 cessò l'attività pittorica e fino al 1925 fece uso di sostanze stupefacenti con il fine di raggiungere stati alterati di coscienza. Scrive nella sua autobiografia: “in questo contesto, vi è anche da accennare all'effetto di alcune esperienze interiori da me affrontate a tutta prima senza una precisa

⁴⁶Julius Evola “Il cammino del cinabro” op. cit. , pag. 8

⁴⁷Claudio Bruni, “Evola Dada”, in Gianfranco De Turrís (a cura di), “Testimonianze su Evola”, Roma, Mediterranee, 1973, pag. 60

⁴⁸Elisabetta Valento, (a cura di), “Lettere di Julius Evola a Tristan Tzara (1919-1923)”, Roma, Edizioni Fondazione Julius Evola, 1991

⁴⁹Per un approfondimento: Vitaldo Conte, “Maschere di Evola come percorso controcorrente” atti del convegno di studi “Julius Evola e la politica”, Alatri 23-24 Maggio 2008 a cura di Emiliano Diterlizzi.

⁵⁰AA.VV., “Julius Evola e l'arte delle avanguardie. Tra Futurismo, Dada e Alchimia”, Roma, Fondazione Julius Evola

tecnica e coscienza del fine, con l'aiuto di certe sostanze che non sono gli stupefacenti più in uso. Mi portai, per tal via verso forma di coscienza in parte staccate dai sensi fisici.”⁵¹

Nel 1927 si formò “il gruppo Ur” con l'obiettivo di trattare con rigore le discipline esoteriche ed iniziatiche accentuando maggiormente il lato pratico e sperimentale. Il gruppo adottò il principio dell'anonimato dei collaboratori, che si firmavano tutti con uno pseudonimo, e iniziò sotto la direzione di Evola la pubblicazione di fascicoli mensili. Il gruppo si sciolse nel 1929 ed Evola parlò di intromissioni della massoneria all'interno di esso.

Il mancato suicidio fu tuttavia il passaggio più significativo della vita di Evola: fine del periodo artistico ed inizio del periodo filosofico. Nel 1925 pubblicò il primo libro di filosofia *Saggi sull'idealismo magico*. Coerentemente con le posizioni teoriche della sua fase artistica, Evola si distaccò dall'idealismo hegeliano in favore di una libertà interiore assoluta: il pensiero per l'autore doveva superare i limiti dell'uomo per andare verso l'*oltre-uomo* teorizzato da Nietzsche.

Iniziò anche il suo interesse verso le tradizioni orientali e collaborò a riviste come “Ultra”, “Bilychnis”, “Atanòr” e il “Mondo”. Frequentò anche i circoli esoterici romani e nel 1928 pubblicò un libro che gli procurò grande fama: “Imperialismo pagano”, in cui attaccò violentemente il cristianesimo ed esortò il fascismo a ritrovare l'antica grandezza della civiltà romana. Di lì a poco abbandonò le tesi estremiste e fondò con Emilio Servadio la rivista “La Torre” destinata a difendere principi politici che si fondavano su un fascismo più radicale e intrepido. Critiche mosse da alcuni personaggi del regime posero fine alla pubblicazione della rivista.

Dopo un periodo di inattività, nel 1934 scrisse la sua opera più importante “ Rivolta contro il mondo moderno” , in cui contrappose la civiltà tradizionale alla civilizzazione del mondo moderno. Nella prima parte analizzò le categorie qualificanti l'uomo della tradizione e le antiche razze divine e nella seconda analizzò la nascita del mondo moderno e i motivi del crollo della civiltà tradizionale. A partire dal 1934 collaborò attivamente con la scuola di mistica fascista figurando nella redazione della rivista “Dottrina fascista” e i suoi interventi riguardarono principalmente questioni relative al razzismo. Se i rapporti che Evola intrattenne con il fascismo sono innegabili, l'appartenenza del filosofo ad un orizzonte intellettuale propriamente fascista, è ancora tutt'oggi oggetto di dibattito.

⁵¹Julius Evola “Il cammino del cinabro” , op. cit., pag. 9

Non aderendo al partito fascista non gli fu permesso di arruolarsi come volontario, ma la sua ammirazione verso il movimento gli costò l'arresto con l'accusa di apologia verso il fascismo. Le opere successive sottolineavano la decadenza del mondo moderno che Evola criticò per l'affermarsi di un nuovo razionalismo. L'attenzione del pubblico tornò con l'esposizione dei suoi quadri, organizzata da Crispolti, alla Galleria Medusa di Roma e con la pubblicazione della sua autobiografia "Il cammino del cinabro".

Evola visse i suoi ultimi anni con una pensione di invalido di guerra facendo traduzioni e scrivendo articoli. Poco prima della morte dettò lo statuto originario di quella che sarebbe diventata la Fondazione Julius Evola per la difesa dei valori di una cultura conforme alla tradizione. Morì nella sua casa romana nel 1974 e pur costretto sulla sedia a rotelle, volle morire in piedi guardando il Gianicolo.

Possiamo concludere dicendo che Evola rappresentò la sintesi di un modello ideale di società tradizionalista che si riscontra secondo lui nelle civiltà Egiziana, Romana e Indiana e, nonostante la sua poliedrica personalità nel panorama culturale italiano del novecento, le sue opere vengono tradotte e pubblicate in tutto il mondo.

3.2 Influenze futuriste

Evola si avvicinò al Futurismo grazie a Giacomo Balla, grande maestro di una schiera sempre più numerosa di artisti che a partire dal 1914-15, contribuì allo spostamento del "centro di gravitazione" del movimento da Milano a Roma.⁵² In quegli anni il Futurismo era l'unico movimento di rottura esistente in Italia e questo spiega l'avvicinamento di Evola a tale avanguardia. Seppure il suo interesse principale era improntato sui problemi dello spirito e sulla visione della vita ad essi connessa, egli coltivò la pittura e fu proprio questa che lo condusse a Balla. Nei suoi primi lavori, è possibile riscontrare punti di confluenza con le tematiche del Futurismo e di Balla, fermo restando che Evola mostrò sempre una personalità talmente spiccata da non poter essere considerato né un comune allievo, né un vero e proprio futurista. Gli artisti della cerchia di Balla quali Marchi, Prampolini, Depero, i fratelli

⁵²M. Calvesi, "Il Futurismo romano", in *Il Futurismo*, Fabri, Milano 1975 pag.129-160.

Corradini si stavano interessando in quegli anni alle correnti spiritualiste ed occultiste capaci di influenzare le ricerche in campo estetico. Lo stesso Evola si avvicinò all'esoterismo e non si esclude il fatto che egli possa aver avvicinato il suo maestro allo studio dei fenomeni metapsichici, come dimostra altresì la sequenza pittorica di Balla "Trasformazione forme spiriti" del 1918. La pittura evoliana del primo periodo ricevette spinte avanguardistiche derivate dal dinamismo esistenziale del gruppo futurista e assimilò dall'arte di Balla la pratica delle velature e una ricchezza coloristica che gli permise di creare delle vere e proprie composizioni astratte.

La prima traccia di Evola come pittore si può riscontrare nella partecipazione all'Esposizione Nazionale Futurista nel 1919. Le opere rientrano in quella tendenza chiamata dallo stesso Evola "idealismo sensoriale", idealismo (pittorico) congiunto alle attività sensorie. Il riferimento non è legato semplicemente ai sensi fisici, ma a quelli interni, cioè ad una facoltà di sentire e apprendere l'animo umano. Attraverso tale concetto Evola volle condurre l'idealismo alle sue estreme conseguenze e quindi a superarlo annettendovi la magia. Fu fortemente influenzato dal dinamismo plastico futurista e, al fine di giudicare l'importanza di tale contributo, è utile considerare il testo "*Ouverture alla pittura della forma nuova*", il primo intervento teorico da lui elaborato e reso noto solo di recente⁵³. Evola qui distinse il movimento futurista in due periodi: il primo, periodo di lotta, di ricerca affannosa, di "Sturm und Drang" che è stato quello di Umberto Boccioni; il secondo che egli considerò proprio della nuova generazione iniziato da Giacomo Balla. "Il primo fu essenzialmente caotico come per necessità all'inizio di ogni rivoluzione: abbiamo deformazioni dell'oggetto come studi di personalizzazione spaziale propri del cubismo; simultaneità come forme plastiche e psicologiche. Il secondo risponde invece al bisogno di qualcosa di più solido, di un'estetica più precisa come di una tecnica più sintetica, più fresca, più ordinata. E allora si creò la teoria della forma nuova"⁵⁴. Esso si apre, dunque, con una dichiarazione che individua, nel "secondo futurismo" originato da Balla, la forma nuova che coincide con la concezione estetica dello stesso Evola: la forma nuova si esplicitava con l'astrattismo e lo spiritualismo e sarebbe stata innovativa se fosse riuscita ad esprimere una nuova sintesi forma-contenuto. Come avveniva

⁵³Testo inviato a Gino Soggetti nel 1917 per la rivista "*La folgore futurista*". In Julius Evola, "Scritti sull'arte d'avanguardia", Elisabetta Valente (a cura di) Fondazione Julius Evola, Roma 1994, pag. 19.

⁵⁴"Julius Evola e l'arte delle avanguardie tra Futurismo, Dada e Alchimia", Fondazione Julius Evola, Roma 1998 pag.23.

in campo filosofico con l'idealismo magico, in cui tutto era centrato sull'io escludendo qualsiasi presenza oggettiva, anche per realizzare la nuova forma di arte pura era necessaria l'abolizione del riferimento figurativo, di allusioni esteriori e naturali perché la natura era vista come ostacolo della forma nuova. Lo stesso Evola affermò: "Forma nuova = forma spirituale esclusivamente massima sintesi = bellezza dell'individuo contro bellezza della natura = architettura del pensiero. Per tecnica = abolizione del piatto (decorativo) + volumi dinamici costruibili delle tre dimensioni con linee che siano soltanto forze"⁵⁵. Forma spirituale perché non è la rappresentazione intellettuale dell'oggetto, bensì qualcosa che è fuori da esso, che è rinchiuso in noi.

"La pittura futurista deve differenziarsi da ogni altra esclusivamente in quanto esclude l'oggetto, in quanto è l'estrinsecazione di forme puramente astratte e psicologiche, in quanto noi stessi quale spirito siamo gli unici soggetti dei nostri quadri"⁵⁶. Tutto quello che è oggettivo, ossia che ha carattere convenzionale, viene completamente scartato a favore dell'elemento esclusivamente soggettivo. Il pittore ed il poeta non si preoccuparono di esprimere niente di concreto, ma fondarono invece la loro arte in costruzioni di ritmi cromatici, di linea, di immagini e parole, in modo da esprimere, come per mezzo di una sinfonia, uno stato d'animo. Compito dello spettatore era di porsi in un giusto atteggiamento dinanzi alla nuova arte, assumendo una predisposizione d'animo tale da recepire questa sinfonia: egli non doveva cercare di capir nulla né di vedere un oggetto o un'idea, ma di sentirsi assorbire dai ritmi, dal senso evocativo che effondono le costruzioni pittoriche.

In conclusione, la nuova pittura futurista si differenziava così da quella primitiva in quanto pose le basi della pittura idealista e psicologica.

Intorno al 1919 l'astrattismo adottato da Evola maturò così nelle sue opere: esse erano delle composizioni di stesure cromatiche e elementi formali nelle quali i simboli e le lettere contribuivano a presentare la visione di un mondo generato nell'interiorità e analizzato mediante la creazione artistica.

⁵⁵Julius Evola, "Scritti sull'arte d'avanguardia (1917-1931)", Elisabetta Valente (a cura di) Fondazione Julius Evola, Roma 1994, pag. 20.

⁵⁶"Julius Evola e l'arte delle avanguardie tra Futurismo, Dada e Alchimia", op. cit. pag. 23.

La connessione diretta con l'ambito futurista romano si ripropose con la presenza di Evola nel fascicolo di Prampolini "Noi", ma fu proprio tale collaborazione a portare il distacco del pittore dal Futurismo. Egli non riuscì a far diventare la rivista una sostenitrice delle idee astrattiste ormai maturate, né tantomeno organo del dadaismo italiano.

Questo primo tempo della ricerca evoliana costituirà solo la base rispetto al decisivo passo successivo, all'insegna di una volontà di partecipazione a Dada che si concluse con l'esplicita adesione al movimento intorno al 1920.

Appartengono a questo primo periodo opere quali *Sequenza dinamica*, *Five o' clock tea*, *Fucina*, *studi di rumori*, *Mazzo di fiori* e *Tendenze di idealismo sensoriale*, "nelle quali è evidente la chiara influenza futurista.

Sequenza dinamica, 1917-18 (fig. 5) è un piccolissimo olio su cartone in cui è evidente l'ispirazione agli studi sulla velocità che trovarono in Balla il loro iniziatore. "In una caoticità dell'immagine data da linee continue che si inerpicano e si avvolgono su loro stesse in un andamento ad angoli acuti, da pennellate di colore denso e acceso che sembrano folate di vento, in scuri segni simili a falci indicanti direzioni contrapposte di mulinelli, in quello che in alto potrebbe essere un cielo frastagliato dato con pennellate che somigliano a frecce dalle punte spezzate e in cui sono incastonati nuclei circolari di luce bianca, la dinamicità non è data dal tracciato andamentale visualizzato dall'occhio fisico".⁵⁷ Questa dinamicità, quindi, non è data dall'energia degli oggetti posti di fronte allo spettatore, ma è l'energia dell'artista a creare questo complesso movimento. Movimento non solo materiale, dato dalle linee e dai colori, ma anche psichico che nasce dall'animo dell'artista il quale vuole dare sfogo al suo tumulto interiore.

In *Five o' clock tea*, 1916-17 (fig. 6), olio su tela esposto all'Esposizione d'Arte Moderna di Ginevra nel 1919 e nella personale del '20 a Roma, spicca un occhio al centro del dipinto quasi a voler sottolineare l'autorappresentarsi del soggetto. L'occhio non occupa più una posizione così rilevante come in *Sequenza dinamica*, ma è relegato quasi a margine della composizione. In questo quadro sono chiare le suggestioni del secessionismo viennese riscontrabili soprattutto nell'uso di certi timbri cromatici, quali il giallo oro delle linee rapide e decise che attraversano diagonalmente il dipinto e le pennellate verso l'alto che ne diminuiscono la corposità e l'intensità cromatica. Il modo di scomporre e frantumare lo

⁵⁷Elisabetta Valento, "Homo faber, Julius Evola fra arte e alchimia", Fondazione Julius Evola, Roma, 1994, pag. 20.

sfondo nella zona mediana può far pensare a Severini.⁵⁸ Questa zona è un reticolo di macchie multicolori che, quasi come dischi, sembrano proiettarsi nello spazio, quasi a creare un movimento ovoidale. Il loro colore dai toni grigio-azzurri rimbalza in alto in una sorta di grossa nube. In questo dipinto, la cui composizione è data dallo scatenarsi di innumerevoli colori estesi in fasci di luce che sembrano derivare da lontani riflettori, c'è ben poco di quella forma nuova, semplice, raffinata e quasi architettonica auspicata da Evola. Parafrasando l'autore "la caoticità è l'inizio di ogni rivoluzione ed è anche naturale, che dopo le prime lotte si sentisse il bisogno di un'estetica più precisa e di una tecnica più sintetica, fresca e ordinata".⁵⁹ Questa solidità, nel senso di costruzione architettonica del quadro, si può riscontrare in *Fucina, studio di rumori*, 1917-18 (fig.7), esposta a Ginevra e a Roma nel '20. Il termine "fucina", il laboratorio del fabbro, trova un riscontro oggettivo nella costruzione della tela dove scintille sembrano sprigionarsi sfavillando in direzioni multiple. Qui i rumori non sembrano essere quelli di una realtà quotidiana e terrena, bensì quelli che popolano il mondo dell'interiorità. Il quadro è un'efficace dimostrazione del grado di penetrazione di Evola nella poetica del Futurismo, di cui egli accetta i principi di analogia nel rapporto tra sensazioni visive e uditive, ma di cui rigetta gli aspetti esteriori e descrittivi. Gli elementi meccaniformi, ravvicinati e ingranditi, creano una situazione allucinata per cui è possibile parlare di primi riferimenti a trasformazioni alchemiche. La tavolozza appare come un'esplosione di rossi, di marroni arsi all'interno da un fuoco rosso, di celesti, di bianchi e di blu cupi, quasi a voler preannunciare il *Manifesto del colore* del mago Balla dove viene analizzato il ruolo del colore nella pittura d'avanguardia. A tal proposito si può notare un chiaro riferimento nell'uso del colore rosso e di un groviglio di linee dinamiche nell'opera di Balla *Pugno di Boccioni*, (fig. 8), un inchiostro rosso su carta intelata del 1916. In seguito alla notizia della morte dell'amico Boccioni, Balla disegna una sagoma grafica sintetica in cui raffigura il pittore mentre scaglia un pugno contro il passatismo. Il nuovo Futurismo parte, infatti, da immagini figurative, simboliche e dinamiche contro quello vecchio, cadente, caratterizzato da colonne e archi. Nell'immagine è rappresentata la sagoma di Boccioni: la testa è disegnata come una curva, mentre le due braccia in azione hanno la forma di cunei rovesciati in funzione della forza d'urto. Tutto indica lo scatto bruciante e l'insieme è molto elastico e dinamico. L'accostamento tra l'opera di Evola *Fucina, studio di rumori* e l'ambito futurista viene

⁵⁸Elisabetta Valento, "Homo faber, Julius Evola fra arte e alchimia", Fondazione Julius Evola, Roma, 1994, pag.22.

⁵⁹Elisabetta Valento, "Homo faber, Julius Evola fra arte e alchimia", Fondazione Julius Evola, Roma, 1994, pag.22.

sottolineato, inoltre, nel Manifesto di Carrà “*La pittura dei suoni, rumori e odori*” e in quello di Severini “*Le analogie plastiche del dinamismo*”. In quest’ultimo viene affermato che : “ormai la realtà esteriore e la conoscenza che ne abbiamo non hanno più alcuna influenza sulla nostra espressività plastica, e, quanto all’azione del ricordo sulla nostra sensibilità, soltanto il ricordo dell’emozione persiste, e non quello della causa che l’ha prodotta. Il ricordo agirà dunque nell’opera d’arte come ‘elemento d’intensificazione plastica’”.⁶⁰

Un’altra opera della fase futurista evoliana che meglio interpreta le qualità dinamiche ed esplosive con riferimento alla poetica della “Ricostruzione Futurista dell’universo” proposta da Balla e Depero è l’olio su cartone denominato *Mazzo di fiori*, 1918 (fig. 9). I colori ad olio dalle tinte accese raggiungono qui una sonorità intensissima, chiassosa, data dal prevalere dei toni che vanno da una gamma di pallido giallo ad un arancio rosato. Tinte piatte si combinano a tinte sfumate in senso concentrico e il decorativismo delle forme e l’utilizzo delle figure geometriche preparano al passaggio pittorico successivo. Ad essa si può accostare l’opera di Balla “*Forme e rumori di motocicletta*” del 1913 (fig.10). L’accostamento è evidente dall’impiego delle forme stellari in entrambe le opere e dalla rappresentazione di una natura così apertamente artificiale.⁶¹

La ricerca della semplicità nella composizione, frutto di equilibrata fusione di linee nette e di macchie di colori, si riscontra nel dipinto *Tendenze di idealismo sensoriale* del 1918 (fig. 11). Questo non è il titolo originale dell’opera che fu ritrovata a Roma presso un rigattiere agli inizi degli anni ’80. Esso venne inserito nella prima fase pittorica di Evola in quanto sul retro vi era posta anche la data 1918. Si presume che essa non si riferisca alla data di produzione dell’opera, quanto piuttosto alla data in cui avvenne il passaggio dall’idealismo sensoriale all’astrattismo mistico. Questo quadro rappresenta chiaramente un paesaggio autunnale connotato da tinte giallo-dorato, arancio bruciato e verde muschio. Le tinte sono disposte sulla tela con piccoli tocchi rapidi e leggermente distanziati gli uni dagli altri così da formare una massa che lascia trasparire una tinta gialla che fu data probabilmente su tutto lo sfondo e che servì da supporto agli impasti di colore che vi furono sovrapposti. In primo piano compaiono solitari, magri e spogli rami di un albero e a sinistra si distingue appena la piccola, scura

⁶⁰Cit. in Elisabetta Valento, “Homo faber, Julius Evola fra arte e alchimia”, Fondazione Julius Evola, Roma, 1994, pag 23-24.

⁶¹Cit. in Elisabetta Valento, “Homo faber, Julius Evola fra arte e alchimia”, Fondazione Julius Evola, Roma, 1994, pag 25.

sagoma di un albero senza la cui presenza non sarebbe stato possibile capire che il soggetto rappresentato è un paesaggio colto sull'imbrunire di una giornata di autunno. Incombono anche grosse nubi di un bianco corposo e la più grande ha una sottolineatura di contorni tipica dell'Espressionismo. C'è una breve poesia di Evola dal titolo *Notte*, che, seppur presenta delle diversità rispetto al dipinto, ne sembra quasi una traduzione letteraria: “una luna da tregenda rotola veloce sulla collina nuda fra nubi tragiche glauco latte rappreso su nero cristallo. Il vento, o cavalleria cosacca, sciabola orizzontalmente sibilando la sua ira galoppante./ un albero scuote a scatti convulsi da torturato la sua capigliatura./ una croce immobile al sommo dell'erta.”⁶²

Come sottolinea la Valento, non si vuole affermare che la poesia ed il quadro siano un tutt'uno, ma si vuole semplicemente far notare la possibilità di una corrispondenza tra la produzione lirica e quella pittorica: un soggetto può essere rappresentato tanto nella pittura, quanto nella poesia, rimarcando tuttavia la diversità che esiste tra un'immagine evocata a parole, da un'altra evocata da linee e colori.

3.3 Il rapporto con Tzara e l'adesione al Dadaismo.

L'avvicinamento di Evola al Dadaismo fu conseguenza del distacco che l'artista maturò nei confronti del Futurismo, determinato dalla volontà di arrivare ad una “forma nuova” più propriamente spirituale. La frequentazione dell'ambiente intellettuale e mondano del giovane Evola, che si faceva notare per la sua stravaganza di pensiero, spinse Prampolini *in primis* a suggerirgli un rapporto più diretto con Tzara e il Dadaismo. Iniziò un rapporto epistolare tra i due in cui si evince come tale contatto abbia aiutato il barone ad uscire dallo stato di isolamento nel quale più o meno volontariamente si trovava. Solo nel 1989, grazie al lavoro di ricerca della studiosa Elisabetta Valento, venne trovata tutta la corrispondenza presso l'archivio della Fondation Jacques Doucet della biblioteca Sainte Geneviève di Parigi: si trattava di una trentina di documenti tra lettere e cartoline, la prima del 7 ottobre 1919, l'ultima del 1° agosto 1923. Molte tappe del cammino artistico del filosofo romano erano già note prima del rinvenimento della corrispondenza con Tzara: in parte perché lo stesso ne

⁶²Cfr. in Elisabetta Valento, “Homo faber, Julius Evola fra arte e alchimia”, Fondazione Julius Evola, Roma, 1994, pag. 32.

parlava nella sua autobiografia, in parte perché dedotte dagli studiosi in seguito alle partecipazioni che Evola aveva in alcune riviste d'arte dell'epoca (*"Noi"*, *"Cronache d'Attualità"*, *"Dada"* e *"Bleu"*). Secondo la Valento, ciò che invece non era noto prima del rinvenimento della corrispondenza, erano "le modalità dell'avventura evoliana nella sfera artistica, ovvero come essa si attuò, come fu vissuta e a che mirava".⁶³ Le lettere hanno colmato il vuoto di un periodo giovanile poco conosciuto, anni non certo secondari guardando i dipinti di Evola o leggendo i suoi saggi sull'arte, che hanno mostrato un'originalità, una capacità di inventiva e una rappresentazione e sintesi notevoli dell'arte dei primi decenni del nostro secolo. Questo vuoto si è colmato sia attraverso la ricostruzione di tappe cronologiche (il recupero di alcune date, partecipazioni a mostre, riviste, incontri), sia attraverso il recupero di tappe più specificamente psicologiche.⁶⁴ La corrispondenza evoliana fu contrassegnata da due tipi di scritture contrastanti tra loro: una, quella che caratterizzò le prime lettere fino agli anni '20, era una bellissima calligrafia, a grandi caratteri ed elegante, quasi geometrica; l'altra, invece, era una scrittura minutissima, quasi microscopica, caratterizzante la stragrande maggioranza delle lettere. Più numerose e personali furono dunque le lettere del '21-'22 dove spesso si rivolse a Tzara come unica persona in grado di capire i suoi tormenti e inquietudini interiori. Il poeta romeno era però lontano, non solo spazialmente. Egli infatti rispondeva a stento e con freddezza alle lettere: tale distacco potrebbe essere stato determinato dagli eccessivi impegni di Tzara, o semplicemente perché il poeta incarnava l'atteggiamento nichilista e indifferente tipico del Dadaismo. La richiesta di aderire al movimento fu accettata con entusiasmo da Evola, il quale affermò: "Aderisco con entusiasmo al vostro movimento al quale, senza saperlo, mi ero avvicinato già da tempo in tutte le mie opere."⁶⁵ In una lettera del 21 febbraio 1920 Evola scrive ancora: "Ho esposto dei quadri Dada a Roma (avete ricevuto il catalogo?) e mi sono molto prodigato a far conoscere lo spirito del movimento, e a dimostrare come il Dada non possa essere che l'esito finale di tutti i movimenti profondamente moderni: naturalmente i critici hanno detto: arbitrio, follia, ciarlatanismo, superficialità, futurismo germanizzato. Vale a dire, in essi: paura, superficialità, cristallizzazione pratica, impossibilità

⁶³Elisabetta Valento (a cura di), "Lettere di Julius Evola a Tristan Tzara", Fondazione Julius Evola, Roma, 1991 pag. 13

⁶⁴Elisabetta Valento (a cura di) "Lettere di Julius Evola a Tristan Tzara", op. cit., pag.14

⁶⁵Elisabetta Valento (a cura di) "Lettere di Julius Evola a Tristan Tzara", op. cit., pag. 18

di capire e di non capire.(...) come vi ho detto aderisco a Dada, completamente in tutto ciò che è espressione.”⁶⁶ Evola si proclamò così dadaista, inserendosi nel movimento animato da Tzara, pur senza cambiare l’orientamento delle sue ricerche. Egli propose a Tzara la creazione di una rivista dadaista romana “Dada International”, progetto che svanì per mancanza di fondi, ma che venne attuato con la rivista “Bleu” diretta a Mantova da Gino Cantarelli e Aldo Fiozzi.

Con il terzo numero di “Bleu” venne annunciata la prima ed unica stagione dadaista romana che vide Evola unico protagonista: si trattava dell’esposizione alla Casa d’Arte Bragaglia in cui l’artista non solo declamò poesie di Tzara, ma preparò perfino un calendario nel quale vennero tracciate le tappe e un elenco di personaggi frequentatori della stagione dadaista romana. Questi erano suddivisi in tre categorie: gli “intelligenti”, ossia tutti gli aristocratici e gli snob, coloro che avevano un’origine nobile e si preoccupavano maggiormente di eleganza e di vita mondana; gli “idioti”, ovvero coloro che credevano ancora all’arte e che avevano la presunzione di avere un’abilità artistica (Bragaglia, Depero, Prampolini, Cardarelli); infine gli “esseri neutri” come Balla.

Il Dadaismo entrò perciò, grazie ad Evola, nel panorama artistico italiano. Esso apriva una nuova direzione espressiva dove le pratiche e i modi operativi passavano in secondo piano rispetto alle disposizioni d’animo dell’artista. Si passò al secondo periodo della sua elaborazione che egli stesso nominò “astrattismo mistico”⁶⁷.

Tale “astrattismo mistico” si formulò linguisticamente in termini di superamento, non soltanto del proprio fenomenologismo sensoriale dinamico praticato nel momento precedente, ma enunciando in modo molto più originale l’intento di cercare interlocutori ulteriori che appoggiassero uno spiritualismo assoluto. Dada permise appunto di accedere ad uno stato di esistenza astratta , ragion per cui l’astrattismo evoliano venne qualificato subito come dadaista. È in Dada che l’arte trovò finalmente la sua soluzione spirituale con ritmi illogici e arbitrari di linee, colori, suoni e segni che erano unicamente espressione della libertà interiore. Il bisogno di intensità, di assoluto, di libertà interiore porterà Evola a creare composizioni sia pittoriche che poetiche in cui l’astrazione è totale. Tra i segni di questo astrattismo, Evola

⁶⁶Elisabetta Valento (a cura di) “Lettere di Julius Evola a Tristan Tzara”, op. cit.,pag. 21.

⁶⁷Cfr. pag 25 della presente tesi

realizzò una specie di segno calligrafico: un quadratino dai lati curvi e traboccanti che sintetizzava nella sola lettera “A” tutta l’immobilità e la centralità dell’Io e traduceva pienamente la completa indifferenza e la negazione dadaista della realtà circostante. Evola divenne consapevole del fatto che l’Io fosse l’unica realtà e che solo Dada permetteva di accedere ad uno stato di esistenza astratta.

Dalle lettere rivolte a Tzara è stato possibile comprendere, in primo luogo, il grado di penetrazione dell’artista e filosofo italiano nelle iniziative del movimento e la volontà di accelerarne la diffusione in Italia con la promozione di articoli divulgativi su “*Dada*” e con il tentativo di coinvolgere lo stesso Bragaglia per ottenere uno spazio su “Cronache d’Attualità”; in secondo luogo, è stato possibile riscontrare tracce importanti per la conoscenza della personalità di Evola che appare conquistato dal poeta rumeno. Egli stesso affermò in una lettera del Marzo del 1921: “come vi dicevo a Roma, non avevo mai trovato, in tutta la mia esperienza culturale, cose che sentissi come le vostre, e vi sarò sempre grato per il senso d’interiorità e d’astrazione che molte delle vostre poesie hanno alimentato in me.”⁶⁸ Il rapporto con Tzara si intensificò sempre di più tant’è che lo elesse a suo confidente rivelandogli i risvolti della sua crisi interiore “... Vivo in un’atonìa, in uno stato di stupore immobile, nel quale si gela ogni attività ed ogni volontà. È terribilmente Dada. Ogni azione mi disgusta: anche la sensazione la sopporto come una malattia e non ho che il terrore di passare il tempo che ho davanti a me, e del quale non so che fare (...). Un tale stato d’animo, anche se con altra intensità, esisteva già in me: come in uno spettacolo: vale a dire, che c’era qualcuno al di fuori che guardava, e prendeva appunti sullo strano avvenimento: da cui la mia arte e la mia filosofia Dada. Attualmente, mi accorgo che non c’è più nessuno nel teatro, che tutto è inutile e ridicolo, che ogni espressione è una malattia.”⁶⁹

Tale condizione, come si evince dalle sue parole, è vista come una presa di coscienza perfettamente coerente con quanto ha teorizzato e vissuto nel corso della sua esperienza artistica e dadaista in particolare. È la crisi che segna la conclusione della vicenda artistica evoliana a favore di un’evoluzione in senso filosofico. Dopo il ’22 il barone tornò appunto ai suoi studi di filosofia, senza però smettere di vedere nel Dadaismo una tappa fondamentale

⁶⁸Cfr. “Lettere di Julius Evola a Tristan Tzara (1919-1923)” Elisabetta Valento (a cura di), Fondazione Julius Evola, Roma 1991, pag. 33.

⁶⁹Cfr. Lettera datata a Roma, 2.7.21 in “Lettere di Julius Evola a Tristan Tzara (1919-1923), op. cit. pag 40.

del pensiero moderno. L'amicizia di Tzara restò intatta e continuò a vedere in lui una della figure più significative dell'estetica contemporanea.

A questo periodo appartengono quadri intitolati "*Paesaggi interiori*", dove scompare il dinamismo a favore di immagini bloccate, dove l'uso del colore e dei simboli assume valenze spirituali. La sua ricerca personale ed artistica vide proprio nel movimento la coincidenza tra le soluzioni mistiche da lui proposte e la concezione dell'arte come fenomeno di liberazione dell'Io dalla dimensione materiale ed esistenziale.

Paesaggio interiore, ore 10,30 del 1919 (fig. 12) si distingue per le tonalità chiare e intense che ne compongono il motivo di fondo e per la nitidezza delle forme geometriche che costruiscono il complesso paesaggio, dove appare, nella zona inferiore, una sorta di "quadro nel quadro". Nel piccolo tassello rettangolare un sole, i cui raggi sono ricavati da impasti di colore, splende su un paesaggio desertico chiuso da calotte e cilindri, mentre una piramide si staglia sulla linea dell'orizzonte. Tutta la composizione si sviluppa su un piano senza profondità spaziale, escludendo quella creata in basso dai coni colorati su cui sono evidenti i segni della matita che li ha tracciati, posti a ridosso gli uni agli altri. Una linea marroncina-verdognola taglia diagonalmente la tela, come diaframma tra due moti contrapposti (direzione ascensionale verso destra opposta alla direzione dell'altra metà del quadro). I legami con ogni influenza effettiva e sensibile sono soppiantati da figure geometriche, per questo astratte, e dai colori che, come tutti i dipinti evoliani, poco hanno a che vedere con quelli della natura e sono allusivi alla funzione creativa dello Spirito. Il rapporto fra diagonali e verticali risulta qui assai scandito, segno di una ricerca di lucidità oggettivante.

In *Paesaggio interiore ore 3 A.M.* del 1918-19 (fig. 13), il riferimento all'ora, oltre a voler indicare la capacità di seguire il proprio interno, trova una chiara espressione nella luce stessa dei paesaggi. Il dipinto sembra un notturno da scenografia del cinema espressionista tedesco. Una finestra, indicata dalla ringhiera in basso, si affaccia su scheletriche vie cittadine e le luci dei palazzi si deformano in gocce che appaiono occhi. Tra le vie si fanno largo frammenti, geroglifici e schegge coloratissime creando un mondo caotico di linee rette e ondulate.

L'astrazione tocca il vertice in *Paesaggio interiore ore 16*, 1919-20 (fig.14) dove è escluso qualsiasi riferimento ad un mondo oggettivo. Per giungere all'essenza del quadro bisogna esercitare la propria capacità di concentrazione fino ad arrivare alla percezione attiva di un oggetto che non è più dato dalle nostre impressioni sensibili, ma un oggetto di sostanza puramente ideale. Una percezione dell'oggetto derivante dall'energia interna dell'Io. Tale

quadro ricorda la struttura degli arazzi di Sophie Taeuber-Arp in cui riecheggia la chiara intensione dell'artista di non voler riprodurre la realtà, ma di volerla generare. Sarà Sophie, infatti, ad indicare ad Arp la via dell'astrazione che successivamente egli avrà modo di praticare in modo originale.

Paesaggio Dada n°1, 1920-21(fig.15) fa pensare che si tratti di una delle prime realizzazioni in cui Evola ha messo in evidenza le tensioni trascendenti già dichiarate dai “paesaggi interiori”. L'opera venne esposta nel 1921 nel corso della mostra dadaista da Bragaglia, anche se non vi è alcuna certezza in merito, mancando un elenco delle opere presentate in quell'occasione. E' comunque una delle composizioni più articolate eseguite in quel momento da Evola, con forme geometriche che danno un equilibrio impostato nella zona centrale della superficie: le successioni di “A” stilizzate rappresentano l'elemento di maggior evidenza, insieme alla sequenza di bianchi e neri di una tastiera di pianoforte disposta in alto a sinistra. Le “A” possono essere considerate come una semplificazione simbolica della parola Dada e integrano le parti più rigide delle sagome che si espandono nello spazio e sono soggette a variazioni cromatiche. Qui le forme ricordano il bio morfismo di Arp.

L'opera che più riassume il momento di infatuazione per il Dadaismo da parte dell'artista è *Composizione Dada n.3*, del 1920-21(fig. 16). Sul retro del dipinto una scritta, tracciata dalla moglie di Francis Picabia, ne attribuisce la paternità al marito, ma si tratta di un tentativo di porre l'opera sul mercato con una maggiore valutazione, come conferma anche la cancellatura della firma di Evola in alto a sinistra, resa visibile nelle precedenti fotografie dell'opera. L'episodio testimonia, tuttavia, la qualità dei dipinti del barone nell'ambito dell'arte astratta del periodo, finalmente in grado di produrre un salto di livello in una dimensione astratta e superiore. Tale processo è dimostrato attraverso la complessità di rimandi simbolici e delle caratteristiche compositive: uno sviluppo da sinistra verso destra che ha il suo fulcro nella zona centrale, più chiara, in cui compare un occhio che conduce alla spirale che scende dall'alto, mentre le soluzioni grafiche adottate fanno pensare alle lettere “D” e “A” di Dada. Possiamo pensare che qui l'occhio abbia un significato preciso: in riferimento al taoismo, all'occhio destro corrisponde la luna e all'occhio sinistro il sole; “il terzo occhio” o l'occhio frontale rappresenta l'unione dei due in uno. Esso è stato sempre il simbolo della divinità e ne indica l'onnipresenza in ogni cosa. Dunque l'occhio del creatore, quello stesso di Evola.⁷⁰

⁷⁰Cit. in Elisabetta Valento, “Homo faber, Julius Evola fra arte e alchimia”, Fondazione Julius Evola, Roma, 1994,

Un altro dipinto che corrisponde al carattere che Evola attribuisce all'astrazione quale condizione arbitraria e interiorizzante è *Astrazione*, del 1920 (fig.17). Esso presenta evidenti riferimenti alchemici, nel passaggio da una zona inferiore più densa e oscura, dove appaiono frammenti di forme geometriche e due serpentine di chiara portata simbolica, e una superiore, illuminata ed eterea dove i colori sfumano in velature che si dissolvono sul fondale chiaro. I protagonisti sono ritmi illogici arbitrari di linee, colori, suoni e segni che sono unicamente segno della libertà interiore e del profondo egoismo raggiunto.

È chiaro, dunque, che come artista, Evola tendeva a realizzare delle opere d'arte prevalentemente sulla tela, a differenza di altri artisti che prediligevano maggiormente i *collages*, la scultura fatta di oggetti preesistenti o i *ready-made*.

Un'opera ricca di contenuto alchemico composta anch'essa da una netta separazione tra la parte superiore ed inferiore dell'opera è "*Il grande vetro*" di Marcel Duchamp, 1915-23 (fig. 18) ed è per questo motivo che può essere accostata alle opere di Evola in cui la componente alchemica è spesso presente. Durante il trasporto tale opera subì dei danni consistenti, ma l'artista decise di non ripararla per dimostrare di accettare la "volontà" del caso. La parte inferiore del vetro denominata "*Apparecchio scapolo*" è composta da un complesso meccanismo costituito dal mulino ad acqua, dalle forbici, dai setacci, dalla macinatrice di cioccolato e dai testimoni oculisti. Sopra il mulino è situato il cimitero delle livree e delle uniformi, dove i nove stampi maschi rappresentano le diverse identità dello scapolo (corazziere, gendarme, lacché, fattorino, vigile, prete, impresario di pompe funebri, capostazione poliziotto) questo mondo inferiore è il regno della complessità, del molteplice e della materia: tutti gli elementi sono rappresentati in una rigida prospettiva, che accentua l'effetto di corporeità delle lamine metalliche. Lo scapolo che, al suono delle sue litanie macina da solo la sua cioccolata, è identificato con il gas illuminante che subisce una serie di complicate trasformazioni e passaggi di stato.

Come dice Maurizio Calvesi lo "*spiritoso*" nel suo lavoro, oltre a rimandare all'ironia e l'assurdo, che rimangono sempre principi fondanti, rimanda anche all'utopia spiritualista.⁷¹

3.4 Il concetto di alchimia

⁷¹M. Calvesi, "Arte e alchimia: conservazione e trasmutazione.", Semar, Roma, 1995

L'incontro con le discipline esoteriche, in particolare con l'alchimia, fu un approccio importante per concretizzare l'esigenza fondamentale di Evola di creare nell'individuo una nuova dimensione e una nuova profondità di vita. L'arte è sempre stata alchemica: un processo chimico (manipolazione dei colori), fisico (l'azione e il processo di dipingere), mentale e immaginativo in cui i simboli e i messaggi cifrati cercano di decodificare i paesaggi interiori dipinti. L'arte pura auspicata da Evola veniva considerata preludio alla magia, così come il processo alchemico esige un percorso di realizzazione spirituale: esso sottoponeva la materia alla trasformazione (obiettivo dell'alchimia era ricavare la pietra filosofale che consentiva la trasmutazione dei metalli in oro e la realizzazione di un cammino spirituale). L'alchimia aveva uno stretto legame con la dimensione estetica in modo tale che l'alchimista potesse divenire artista e viceversa. L'arte, spezzando la catena dello spazio e del tempo, mirava alla ricreazione della genesi e al ricongiungimento con il Principio primo. Essa era incentrata sulla "metafisica" cioè un ordine di conoscenze sovrasensibili le quali presupponavano la trasmutazione iniziatica della coscienza umana. L'oro alchemico rappresentava l'essere immortale e invulnerabile, ovvero il Dio che era dentro ognuno di noi, che diventava conquista dell'essere. L'alchimia si proponeva appunto di risvegliare questo Dio dormiente in noi. Il fine dell'opera era la realizzazione dell'oro, ovvero un ricongiungimento con il principio assoluto ed Evola voleva vivere fino in fondo la realtà e l'interiorità usando la mente e lo spirito. Ne sono testimonianza i suoi scritti e i suoi quadri che includevano la presenza di un occhio invisibile. Questi spazi, popolati di visioni interiori e superiori, sono fissati con distacco anticipando il mondo lucido e disincantato con cui guarderà, con gli occhi della riflessione, la realtà del proprio tempo.

È possibile individuare nel repertorio dei dipinti evoliani, un gruppo di opere in cui la tematica e i processi alchemici sono esplicitamente evocati. Si tratta di tre oli databili tra il 1919-1920, tempo immediatamente precedente alla fase dadaista: *Composizione numero 19*; *Paesaggio interiore, illuminazione*; *La fibra s'infiamma e le piramidi*.

Particolarmente eloquente risulta la *Composizione n° 19*, 1919 (fig. 19), un olio su cartone, esposto nel 1963 nella mostra alla Galleria "La Medusa".⁷² Il quadro evoca l'operazione fondamentale del processo alchemico, la cottura. La grande A azzurra, lettera che appare anche in altri quadri e disegni evoliani, ha svariati valori simbolici: è, con ogni

⁷²Il quadro è stato rintracciato in occasione della mostra a cura di Vitaldo Conte a Reggio Calabria. Il dipinto, pressoché inedito, era appartenuto ad un notissimo critico d'arte Filiberto Menna. Cit. in catalogo mostra Reggio Calabria, Vitaldo Conte (a cura di), *Julius Evola arte come alchimia, mistica, biografia, opere e documentazione*, liriti editore, 2 Dicembre 2005 - 6 Gennaio 2006, pag. 42.

verosimiglianza, l'iniziale di Athanor, il fornello alchemico; oppure la chiara allusione della lettera A come alchimia; o sta a simboleggiare la prima lettera dell'alfabeto, nonché come l'alpha greca, che potrebbe rinviare al significato di principio, inizio, causa prima di ogni cosa. La parte inferiore del dipinto sembra indicare proprio il forno alchemico, con le fiamme guizzanti, il grande globo nero della materia da trasformare, le dense nubi di vapori che salgono verso l'alto. Tre fasce ondulate tagliano trasversalmente il quadro in alto a destra: blu cupo simile a nero, un rosa che sfuma di tono nella direzione dell'ultima fascia che è di un bianco sporcato da azzurrino e da giallo. I colori alludono al nero, rosso e bianco che caratterizzano le tre fondamentali fasi alchemiche: *nigredo*, *albedo* e *rubedo*⁷³. Lo spicchio arancione con ovali azzurri sembra alludere al fine ultimo dell'opera: come propone Elisabetta Valento, capace di alludere ad una reintegrazione caotica dell'unità.⁷⁴ Tale significato alchemico appare confermato nella copia (pittoricamente più debole e conservata presso la Fondazione Evola) realizzata dall'artista all'inizio degli anni sessanta, dopo l'avvenuta alienazione della versione originale.

Assai più problematica risulta l'interpretazione di *Paesaggio interiore, illuminazione*, (fig.20) una tela databile al 1919, attualmente di proprietà del Kunsthhaus di Zurigo. Qui il contrassegno alchemico consiste nelle lettere Hg: questo è il simbolo chimico dell'elemento mercurio a sua volta ingrediente base dell'operazione alchemica. La volatilità dell'elemento si riferisce propriamente alla donna, quale causa del mondo del desiderio. Ciò che colpisce nel quadro è la totale assenza di un qualsiasi rimando alla volatilità, anzi si nota una cristallizzazione data dall'uso della formula chimica e dal contesto prettamente geometrico. Degno di una riflessione è anche il colore rosso con cui sono tracciate le lettere Hg: il rosso non è soltanto il colore del cinabro, minerale che contiene il mercurio, ma è il colore fondamentale dell'operazione alchemica associato al grado conclusivo della *rubedo*. A differenza del precedente, questo quadro appare improntato ad una struttura compositiva di accentuata geometrizzazione, più affine al linguaggio del contemporaneo astrattismo internazionale.

⁷³*Nigredo* o *opera al nero*, in cui la materia si dissolve, putrefacendosi; *Albedo* o *opera al bianco*, durante la quale la sostanza si purifica, sublimandosi; *Rubedo* o *opera al rosso*, che rappresenta lo stadio in cui si ricompono, fissandosi. Essi erano rispettivamente simboleggiati dal corvo, dal cigno e dalla fenice. Quest'ultima, per la sua capacità di rinascere dalle proprie ceneri, incarna il tema centrale della speculazione alchimistica.

⁷⁴Elisabetta Valento, *Homo faber, Julius Evola tra arte e alchimia*, Fondazione Julius Evola, Roma, 1994, pag. 56.

Un ultimo dipinto evoliano, tra quelli finora noti che contiene palesi tracce alchemiche, è *La fibra s'infiamma e le piramidi* del 1920 ca. (fig. 21) esposto anch'esso nella mostra della Galleria "La Medusa" nel 1963. Il fatto che non figurasse nella mostra del gennaio 1920 tenutasi presso lo studio d'Arte Bragalìa può essere interpretato come una sua non avvenuta o non ultimata esecuzione. La caratteristica compositiva del quadro consiste nell'accostamento e nella parziale sovrapposizione di cilindri e di lamine metalliche che scandiscono longitudinalmente la tela. Ciò rimanda alle tematiche dell'"arte meccanica" che, nel corso del biennio 1922-1923, sarà esplicitamente teorizzata da alcuni esponenti del secondo Futurismo: Pannaggi, Paladini, Prampolini. Dal punto di vista alchemico, il dato più significativo è costituito dal simbolo + contrassegnante nei testi esoterici lo zolfo, altro elemento indispensabile dell'operazione alchemica. Non si tratta tuttavia dello zolfo allo stato puro simbolo del principio maschile, ma dello zolfo allo stato impuro perché vincolato ad una materia e ad una forma che esso anima e della quale costituisce il principio divino. Quattro sfere come pianeti sospesi e allineati in rigoroso ordine geometrico sfilano nella fascia mediana, rombi salgono e una spessa linea serpentina verde acceso si snoda come se volesse uscire fuori dal paesaggio. "La fibra metallica del quadro presenta colori iridescenti, accesi dall'interno da una luce giallastra o rossiccia che potrebbe alludere alla natura virile e solare infusa nel metallo, natura latente che nel corso dell'opera deve essere portata a totale manifestazione".⁷⁵ Si può allora ipotizzare che proprio quest'ultimo percorso- l'itinerario di realizzazione della forza virile- rappresenti il vero messaggio del quadro. L'uso delle forme geometriche, caratteristica che ritroviamo in queste ultime opere, serve a rappresentare la nascita di un nuovo stato dell'essere, privato degli elementi passionali ed istintivi. Come sottolineava Evola nel volumetto *Arte astratta*: "sento l'arte come un'elaborazione disinteressata, posta da una coscienza superiore dell'individuo, trascendente ed estranea perciò alle cristallizzazioni passionali. Come un'arte pura che procede dall'interno/ mistico."⁷⁶ Il chiaro riferimento all'alchimia, con la liberazione dell'oro filosofale dal metallo, è metafora dei processi mentali compiuti nella ricerca di una sempre maggiore libertà interiore sia per una conquista di uno stadio umano superiore, sia per la realizzazione dell'atto creativo.

⁷⁵Elisabetta Valento, *Homo faber, Julius Evola tra arte e alchimia*, op. cit., pag. 58.

⁷⁶Cit. in Elisabetta Valento, *Homo faber, Julius Evola tra arte e alchimia*, op. cit., pag. 65.

Proprio nel Dadaismo Evola ha compreso la libertà mistica, la ricerca del nuovo. Arte, pensiero, morale, esperienza quotidiana, scienza ed altro si fondono in una lingua- alchimia che esprime le proprietà indeterminate dell'atto artistico. Nel Dadaismo l'arte può avere, per la prima volta nella sua storia, una risposta e concezione spirituale, un'esposizione di pensiero interiore attraverso ritmi illogici e arbitrari di linee, colori, suoni che diventano dunque segni della libertà interiore, segni della purezza artistica e segno di liberazione dell'Io dalle delimitazioni esistenziali e materiali.

3.5 Opinioni a confronto

In occasione del ventesimo anniversario della morte di Julius Evola, nel 1994, Gianfranco de Turreis lo definì come "l'ultimo tabù" della cultura italiana. La personalità di Evola è, infatti, una personalità non facilmente incasellabile: fu pittore e poeta dadaista, fu filosofo, fu esoterista, fu critico della modernità, fu studioso di dottrine orientali, insomma un artista tra i più completi del Novecento. È, per così dire, un pensatore scomodo che non scese mai a compromessi con il suo tempo. Come abbiamo precedentemente detto, la pittura di Evola fu riscoperta, innanzitutto, nel 1963 in una mostra curata da Enrico Crispolti nella Galleria romana "La Medusa": i suoi quadri furono venduti e critici d'arte e giornalisti cominciarono a scriverne. Crispolti lo indica come il principale esponente del Dadaismo italiano contribuendo così alla sua lenta e ancora non conclusa riscoperta. Nell'intera sua opera si evidenzia una originalità e una genialità che finalmente qualcuno comincia ad apprezzare: una personalità talmente affascinante tanto da essere inserita addirittura in alcuni romanzi e citata con frequenza nei libri di saggistica storica, politica e filosofica. Non è difficile rendersi conto dell'importanza della sua figura, purché si abbia il coraggio di andare oltre gli stereotipi e i luoghi comuni che si sono addensati su di lui. Iacona⁷⁷, ad esempio, ha riunito quaranta interviste dividendole per settori di interesse in cui ha cercato di far comprendere le varie sfaccettature del pensiero evoliano. Nel suddetto testo viene sintetizzato l'intervento di Vitaldo Conte, critico d'arte, scrittore e docente di storia dell'arte all'Accademia delle Belle Arti di Catania. Egli afferma che per evidenziare il rapporto fra l'Evola degli anni Dieci (l'Evola artista) e la modernità è opportuno indirizzarsi verso gli interessi, le frequentazioni e le immagini evocate dai suoi quadri e dalle sue poesie. È questo contesto infatti che "prepara

⁷⁷M. Iacona, "Il maestro della tradizione, dialoghi su Julius Evola", Controcorrente, Napoli 2008.

l'Evola filosofo dei decenni successivi in cui è evidente un senso di estraneità per la realtà, con un desiderio di liberazione o evasione non esente da sfaldamenti mistici.” Le vicende e i transiti tra Futurismo e Dadaismo della sua breve ma intensissima stagione artistica, costituiscono un aspetto rilevante della sua complessa e versatile personalità. A tal proposito Conte sottolinea che è importante attribuire un'opportuna rilevanza alla frequentazione dello studio-atelier di Balla dove gli interessi di natura esoterica avevano attirato il coinvolgimento di Evola. Quest'ultimo non era attratto dal meccanicismo fisico futurista, ma lo era verso le geometrie interiori che potevano condurre alla costruzione alchemica di un procedimento. L'incontro con il Dadaismo rispecchia, invece, tutto il suo percorso di pensiero: con gli scritti e la pittura egli attraversa le contraddizioni Dada, la sua radicale essenza nichilista, il valore oppositivo dell'arte che traduce in immagini il paradosso e l'arbitrario. L'approdo a Dada è attuato proprio come antitesi al Futurismo poiché come afferma lo stesso Evola “Dadaismo e Futurismo sono due tendenze assolutamente agli antipodi: l'una è assoluta interiorità, l'altra assoluta exteriorità.”⁷⁸ La paradossalità sta proprio nel fatto che il barone cerca di teorizzare una possibile estetica dadaista, mentre l'essenza del movimento rifiutava la formulazione di linguaggi stabiliti. È tuttavia in Dada che egli riconosce un'arte di assoluta libertà e di assoluta astrazione.

L'astrazione diviene punto cardine tanto nella sua pittura, quanto nella poesia con il colore che assume pregnanza simbolica. Nella pittura di Evola, Conte evidenzia come il colore tende ad espandersi oltre i confini dell'opera entrando in una dimensione indefinibile di spazio e di tempo e come le stesse presenze geometriche dialoghino con il ritmo interiore della composizione per ampliarne le dinamiche immaginative. In questa direzione di viaggio e lettura costituiscono opere significative : la serie dei *Paesaggi interiori*, con la segnalazione dell'ora, come per “indicare la capacità di seguire il proprio interno senza per questo perdere i riferimenti con l'esterno”⁷⁹; *Composizione n.º. 19* in cui viene rappresentato il processo alchemico; *La fibra s'infiamma e le piramidi* anche qui con l'esplicita presenza di simbologie alchemiche. Questo astrattismo mistico vuole proprio esprimere il suo desiderio di trascendimento e di distacco dalle emozioni, dal mondo e dalla società. Ciò che emerge dall'intervista è che Evola non rinnegò la parentesi artistica, anzi negli ultimi decenni della

⁷⁸Cit. in “Julius Evola e l'arte delle Avanguardie. Tra Futurismo, Dada e alchimia”, Fondazione Julius Evola, Roma 1998, pag. 79

⁷⁹Elisabetta Valento, “Homo faber. Julius Evola fra arte e alchimia”, op. cit. pag. 65

sua esistenza ci ritornerà con articoli, considerazioni e copie di ciò che aveva dipinto. “Il ricopiare un quadro, realizzato in passato era un’operazione paradossale, un’indecifrabile processo intellettuale e interiore di svuotamento di identità”. La sua elaborazione pittorica tornerà nuovamente con i *Nudi di donna* databili agli anni 1960-1970, in cui il critico riconosce elementi di profondo interesse (più a livello culturale che artistico): intanto non sono copie di precedenti lavori, ma presentano un’attualità di pensiero; inoltre la figura femminile emerge dal precedente astrattismo con evidenti allusioni e simbologie erotico-sessuali, opponendosi alla moderna banalizzazione del sesso. Nella parte finale dell’intervista racconta la sua esperienza come curatore di una mostra evolianatenutasi a Reggio Calabria il 2 dicembre 2005- 31 gennaio 2006. Le difficoltà organizzative sono state amplificate dal persistente alone di pericolosità che aleggia ancora su questa figura. I suoi pensieri per così dire “sconvenienti” sulla razza hanno reso problematica l’iniziativa attraverso un completo disinteresse da parte della stampa. Pur esponendo un minor numero di opere ha presentato importanti ritrovamenti successivi e un’ampia sezione di documentazione fornita dalla Fondazione Julius Evola. Nonostante la noncuranza della stampa, la mostra ha avuto un incredibile successo di pubblico che ha indotto la pubblica amministrazione a procrastinare la sua data di chiusura. Vitaldo Conte conclude sostenendo la necessità di una rilettura del viaggio artistico e letterario evoliano abbandonando qualsiasi rigidità preconstituita poiché è innegabile l’importanza della sua figura nel panorama artistica del Novecento.

Questi *Dialoghi su Julius Evola* escono a trentacinque anni di distanza da *Testimonianze su Evola*⁸⁰a cura di Gianfranco De Turreis. Lì si trattava di interventi diretti, qui invece, si tratta di interviste. Lo scopo finale è lo stesso ovvero mettere in luce le diverse opinioni di quello che fu giustamente definito “il filosofo proibito”. Di questa raccolta ho approfondito il punto di vista di Claudio Bruni, vice presidente del Sindacato Nazionale Mercanti d’Arte Moderna. La conoscenza del barone Julius Evola è avvenuta in seguito alle sue ricerche sui pittori italiani futuristi. Lo stesso Evola rimase colpito dall’incontro con Bruni, non riuscendo a capire come quest’ultimo avesse scoperto la sua pittura: le sue opere, infatti, riempivano ancora gli spazi liberi della sua casa. Dalle sue parole si evince che Evola, pur essendo partito da un’esperienza futurista, ha sviluppato un discorso, in pittura con i quadri e in letteratura con i suoi scritti, proprio di opposizione a tale movimento, tanto che lui stesso preferisce definirsi pittore Dada piuttosto che futurista. Egli quindi nega se stesso e tale negazione raggiunge il culmine nel momento in cui, come estremo gesto Dada, smette di dipingere. “Butta alle

⁸⁰Gianfranco De Turreis, “Testimonianze su Evola”, Mediterranee, Roma, 1985.

ortiche sei anni di lavoro e di ricerca pittorica, dopo essere stato all'avanguardia e dopo essere stato a contatto ed aver combattuto lotte culturali a fianco dei nomi più prestigiosi della nostra cultura europea come Aragon, Tzara, Picabia.” Evola si sente talmente protagonista del movimento Dada che inconsciamente sente la stessa necessità che Marcel Duchamp sentì nel 1925 quando smise di creare le sue opere Dada. Bruni è contrario a tutti coloro i quali considerano l'esperienza pittorica evoliana solo un momento o un passaggio della sua complessa storia interiore. Per lui Evola pittore ha iniziato, percorso e chiuso un intero ciclo. Il mondo fino ad oggi non è riuscito a comprendere quanto Evola e gli altri dadaisti abbiano veramente vissuto le loro esperienze conferendo all'arte italiana un posto privilegiato nel contesto delle avanguardie europee. Evola pittore dovrà dunque occupare quel posto che in realtà già gli compete.

È vero che è difficile incasellare la personalità di Evola, ma hanno torto tutti coloro che vorrebbero bloccarlo in una sola e singola immagine (il razzista, il filosofo, il politico, l'artista, il mago, il poeta, l'anticristiano, il teorico dell'Individuo assoluto) perché egli è tutto questo e può essere giudicato solo complessivamente, anche se ognuno è libero di prediligere ed approfondire un determinato aspetto della sua figura.

BIBLIOGRAFIA

Argan Giulio Carlo, *L'arte moderna*, Sansoni editore, Firenze, 1988.

Bragaglia Anton Giulio, "Fotodinamismo futurista", Einaudi, Torino, 1970.

Calvesi Maurizio, "Arte e alchimia: conservazione e trasmutazione.", Semar, Roma, 1995

Calvesi Maurizio, "Il Futurismo romano", in *Il Futurismo*, Fabri, Milano 1975

Conte Vitaldo (a cura di) "Julius Evola. Arte come alchimia, mistica, biografia", Iriti, Reggio Calabria, 2005.

Crispolti Enrico, "Casa Balla e il Futurismo a Roma", Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, libreria dello Stato, Roma, 1989

Crispolti Enrico, "Il mito della macchina e altri temi del Futurismo", Celebes, Trapani, 1971

Crispolti Enrico, articolo "Dada a Roma. Contributo alla partecipazione italiana al Dadaismo", presente in *Palatino 3/1967*, presente in Biblioteca Centrale di Architettura.

De Turris Gianfranco, "Testimonianze su Evola", Mediterranee, Roma, 1973.

Diterlizi Emiliano, "Maschere di Evola come percorso controcorrente" atti del convegno di studi "Julius Evola e la politica", Alatri 23-24 Maggio.

Dorfles Gillo, Vettese Angela, "Arti visive", Atlas, Bergamo, 2006

Drudi Gambillo Maria e Fiori Teresa "Archivi del Futurismo", Roma 1957

- Evola Julius, “Il cammino del cinabro”, Vanni Scheiwiller, Milano, 1963
- Evola Julius, “Scritti sull’arte d’avanguardia”, Elisabetta Valento (a cura di), Fondazione Julius Evola, Roma, 1994
- Hugnet George, “Per conoscere l’avventura Dada”, Giampiero Posani (a cura di) Mondadori, Milano, 1972
- Iacona Marco, “Il maestro della tradizione, dialoghi su Julius Evola”, Controcorrente, Napoli 2008.
- Lista Giovanni (a cura di), “ Dada. L’arte della negazione”, Comune di Roma, Assessorato alla cultura, Edizioni De Luca, 1994
- Papini Giovanni, “ Il discorso di Roma”, Lacerba, Firenze, 1° Marzo 1913.
- Tedeschi Francesco, Carli Carlo Fabrizio (a cura di) “Julius Evola e l’arte delle avanguardie. Tra Futurismo, Dada e Alchimia”, Fondazione Julius Evola, Roma, 1998
- Valento Elisabetta , “Lettere di Julius Evola a Tristan Tzara (1919-1923), Fondazione Julius Evola, Roma, 1991
- Valento Elisabetta, “Homo Faber”Fondazione Julius Evola, Roma, 1991.
- Verdone Mario, Pagnotta Francesca, Bidetti Marina, “Casa d’Arte Bragaglia 1918-30”, Bulzi Editore, Roma, 1992
- Vivarelli Curzio, “L’alchimia delle dissonanze”, Il cavallo alato-edizioni di Ar, Padova, 2009.

SITOGRAFIA

www.artesuarte.it

www.dada100.over-blog.it/article-25249362.html

www.fondazionejuliusevola.it

www.juliusevola.it

www.pittart.it

www.rene-guenon.org

www.sapere.it

APPENDICE IMMAGINI



Fig. 1: *R. Mutt (M. Duchamp), Fontana, 1916*

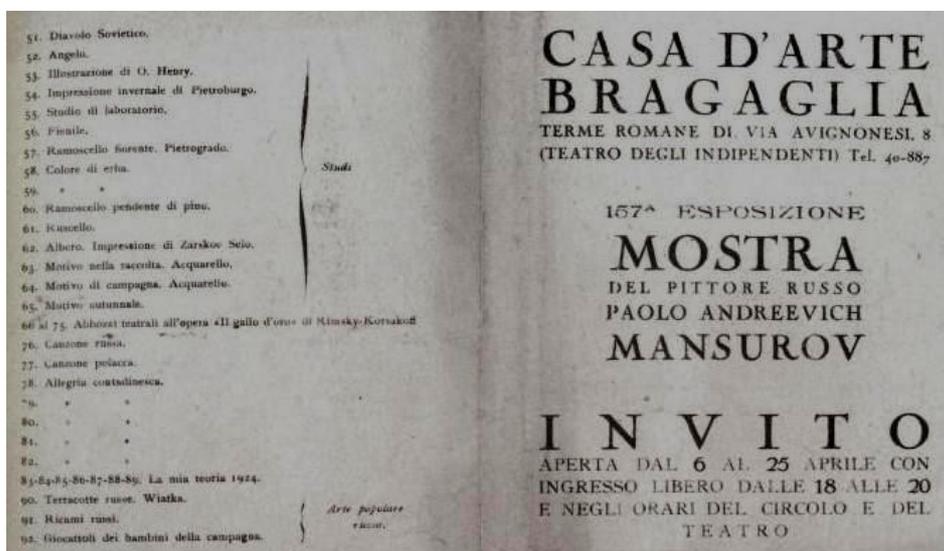


Fig. 2: *Locandina dello spettacolo svoltosi nella Casa d'Arte Bragaglia, Roma.*



Fig.3 : *Locandina Teatro degli Artisti Indipendenti, Roma.*

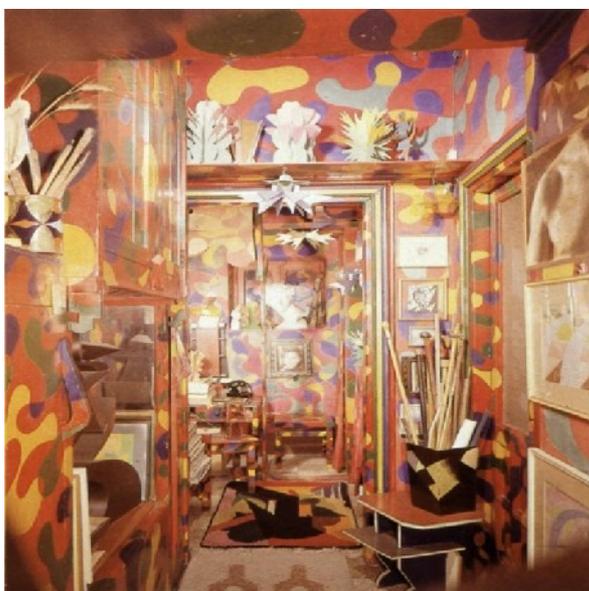


Fig. 4: *Interno di Casa Balla, Roma.*



Fig. 5: *Sequenza dinamica (Etere)*, 1917-18

Olio su cartoncino, firmato in alto a destra “Evola”

Collezione privata

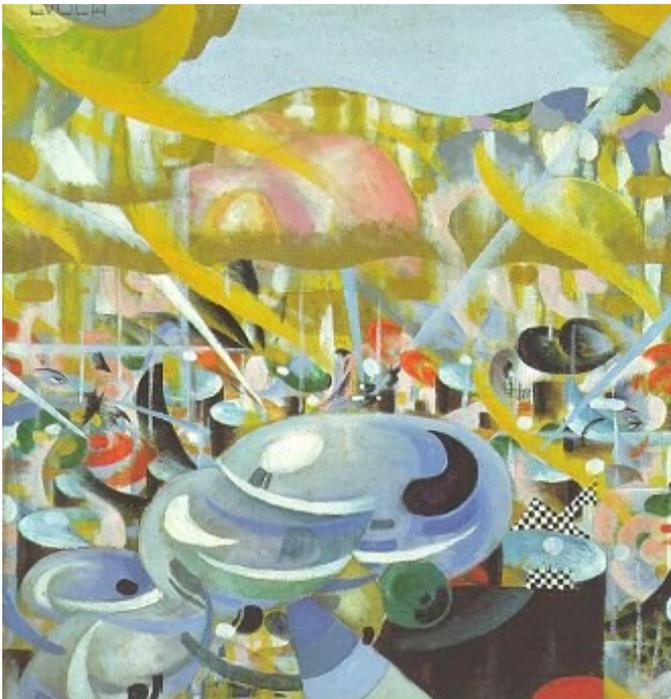


Fig. 6: *Five o'clock tea*, 1917-18

Olio su tela, firmato in alto a sinistra “Evola”

Civici Musei d'Arte e Storia, Brescia

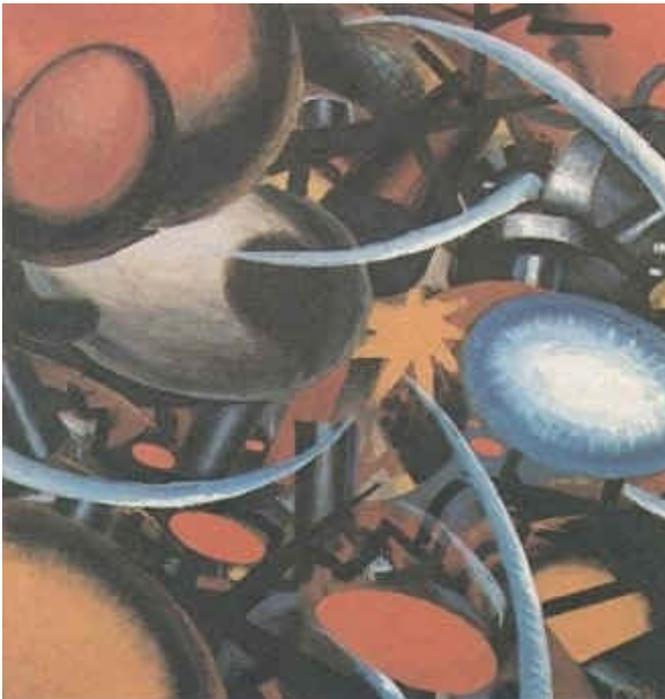


Fig. 7: *Fucina, studio di rumori*, 1917-18
Olio su tela, firmato in basso a destra "Evola"

Civici musei d'Arte e Storia, Brescia

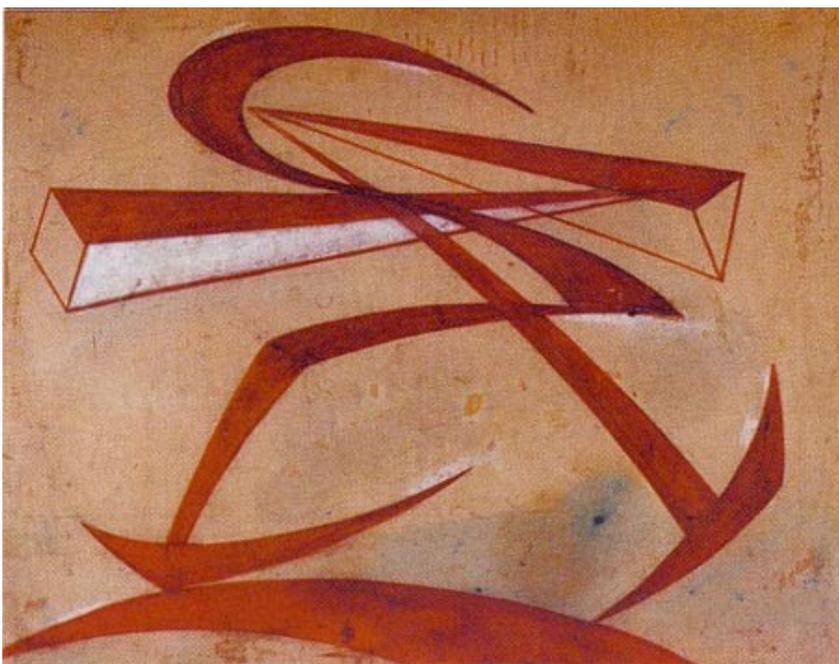


Fig. 8 : Giacomo Balla, *Pugno di Boccioni*, 1916

Matita su carta.



Fig. 9: **Mazzo di fiori**, 1918 ca.

Olio su cartone, firmato in basso a sinistra "Evola"

Collezione privata, Roma



Fig. 10: Giacomo Balla, *Forme e rumori di motocicletta*, 1913

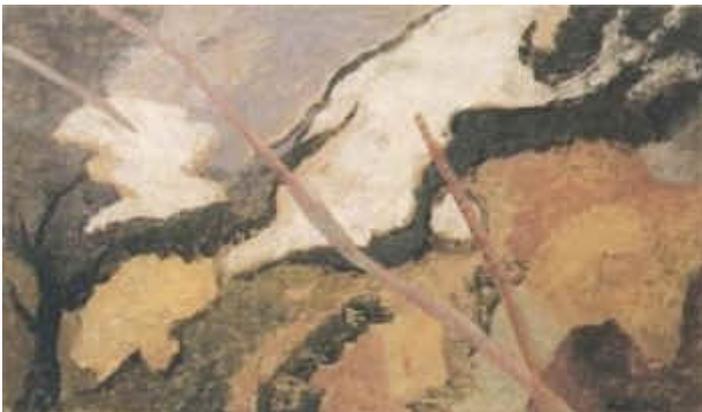


Fig. 11: *Tendenze di idealismo sensoriale*, 1916-18
Olio su tela, firmato in basso a destra
Collezione privata, Milano



Fig.12: *Paesaggio interiore ore 10.30*, 1918-20

Olio su tela, firmato in alto a destra "Evola"

Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

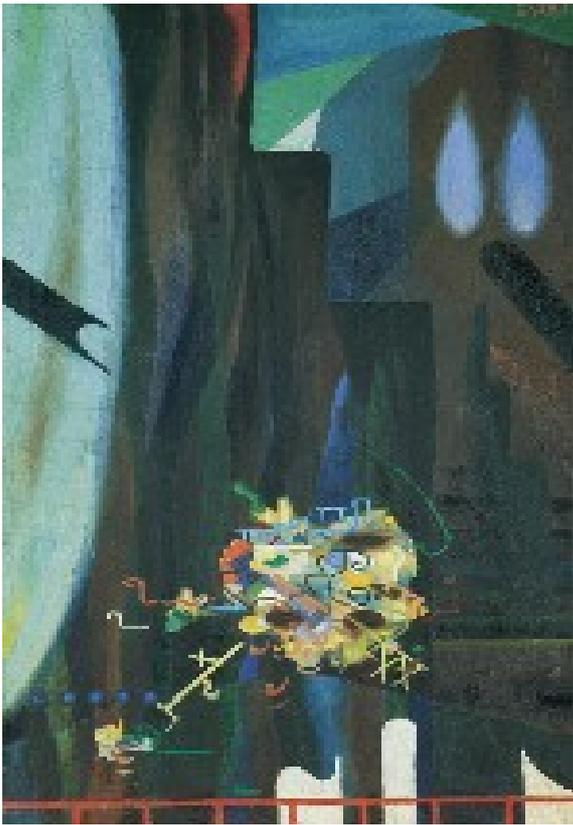


Fig. 13 : *Paesaggio interiore ore 3 A.M.*, 1920-21

Olio su tela

Ubicazione sconosciuta



Fig. 14: *Paesaggio interiore ore 16*, 1919-20

Olio su tela, filmato in basso a sinistra “Evola”

Ubicazione sconosciuta



Fig. 15: *Paesaggio Dada n.1*, 1920-21

Olio su tela, filmato in alto a destra “Evola”

Collezione Privata, Milano

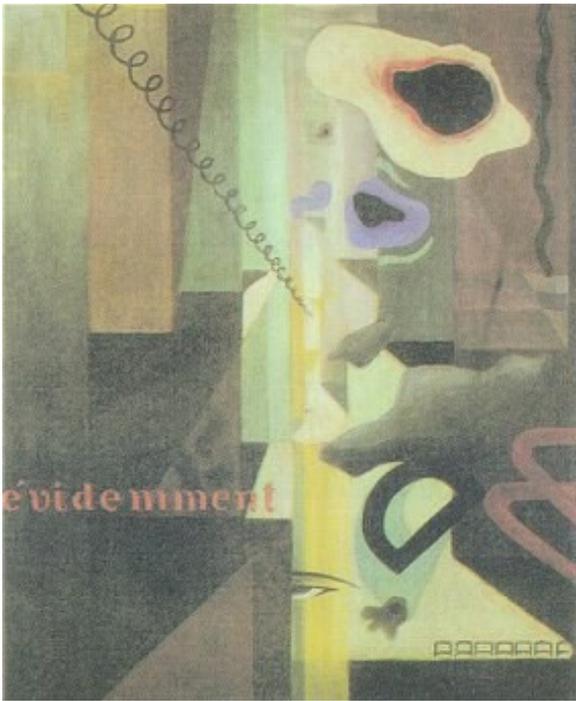


Fig. 16: *Composizione (Paesaggio) Dada n. 3*, 1920-21
Olio su tela, firmato (originariamente) in alto a sinistra “Evola”
Collezione privata



Fig. 17: *Astrazione*, 1920-21
Olio su tavola, firmato in alto a sinistra “Evola”
Collezione privata

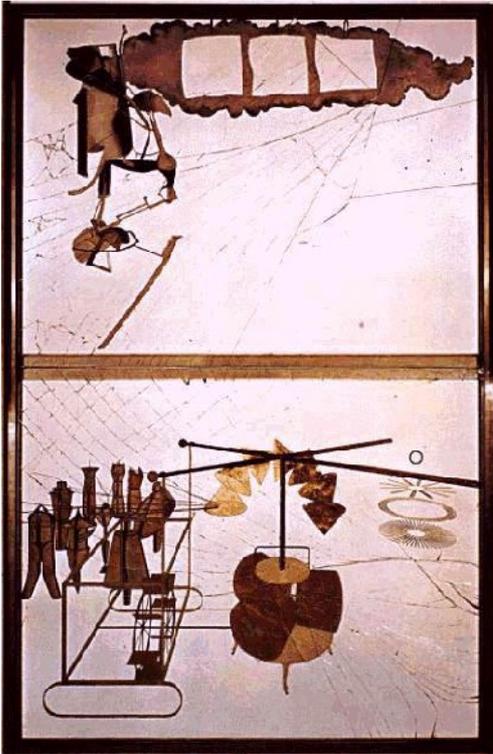


Fig. 18: Marcel Duchamp, *Il grande vetro*, 1915-23

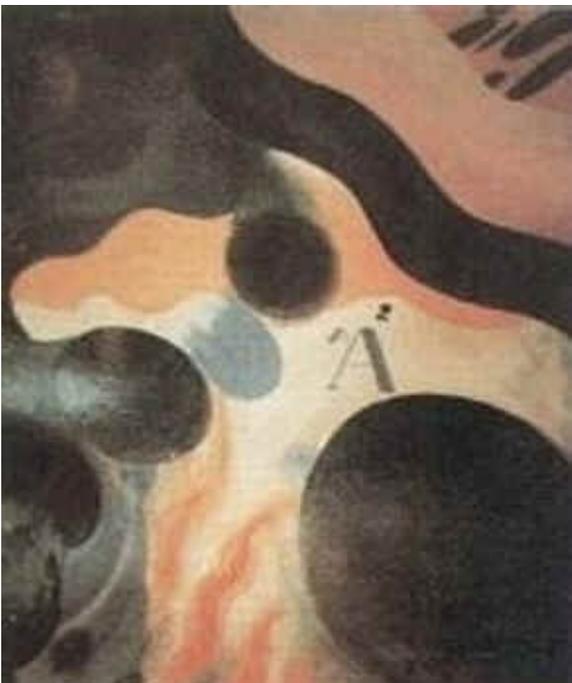


Fig. 19: *Composizione n.19*, 1918-20
Olio su cartone, firmato in basso a destra "Evola"
Ubicazione sconosciuta



Fig. 20: *Paesaggio interiore, illuminazione*, 1919
Olio su tela, firmato in basso a destra "Evola"
Zurich, Kunsthaus



Fig. 21: *La fibra s'infiamma e la piramidi*, 1920 ca.
Olio su tela, firmato in alto a sinistra "Evola"
Ubicazione sconosciuta

RINGRAZIAMENTI

Vorrei ringraziare la Prof.ssa Ilaria Schiaffini per l'estrema gentilezza e sostegno per la realizzazione della presente tesi.

Ringrazio il Professor Giovanni Sessa per la sua disponibilità, per i suoi preziosi consigli e per il materiale fornitomi.

Ringrazio i miei amici per aver riempito le mie giornate di allegria, in particolare Cristina per aver avuto sempre una parola di conforto e per avermi dato forza nei momenti più difficili.

Ringrazio Catia ed Antonio per avermi donato ciò che di più prezioso una persona possa offrire: il proprio tempo.

Ringrazio i miei colleghi universitari, Manuela, Marta, Tatiana, Flaminia e Goffredo perché senza di loro questi anni non sarebbero stati così speciali.

Ringrazio mia sorella, il mio più grande punto di riferimento, per il suo amore incondizionato e per la sua fiducia.

In particolare ringrazio i miei genitori che mi hanno sostenuta in tutto e per tutto in questi anni.